„RITRAR PARLANDO IL BEL”

Tanulmányok Király Erzsébet tiszteletére



L'Harmattan

„RITRAR PARLANDO IL BEL”

„RITRAR PARLANDO IL BEL”

Tanulmányok Király Erzsébet tiszteletére

Szerkesztette

Szegedi Eszter   Falvay Dávid

A szerkesztésben közreműködött

Ertl Péter

L'Harmattan

Budapest, 2011



A kötet megjelenését az
Istituto Italiano di Cultura
in Ungheria támogatta

Az első borítón Pinturicchio *Sibilla Eritrea* c. freskójának
(Spello, Santa Maria Maggiore) részlete látható
Király Erzsébet fényképét Boda Miklós készítette

L’Harmattan France
7 rue de l’Ecole Polytechnique
75005 Paris
T.: 33.1.40.46.79.20

L’Harmattan Italia SRL
Via Bava, 37
10124 Torino–Italia
T./F.: 011.817.13.88

ISBN 978-963-236-475-9

A kiadásért felel Gyenes Ádám
A kiadó kötetei megrendelhetők, illetve kedvezménnyel
megvásárolhatók: L’Harmattan Könyvesbolt
1053 Budapest, Kossuth L. u. 14–16.
Tel.: 267-5979
email@harmattan.hu; www.harmattan.hu

Tervezte és tördelte Simonyi András

Készült a nyílt forráskódú ConTEXt, LuaTEX és Scribus
kiadványszerkesztő programokkal, szabad
licencű Linux Libertine betűtípussal szedve

A sokszorosítás a Robinco Kft. munkája
Felelős vezető Kecskeméthy Péter

TARTALOM

KÖSZÖNTŐ

E Virgilio rispuose: „Voi credete
forse che siamo esperti d'esto loco;
ma noi siam peregrin come voi siete.
Dianzi venimmo, innanzi a voi un poco,
per altra via, che fu sì aspra e forte,
che lo salire omai ne parrà gioco".

(Purgatorio, II, 61–66)

Dr. Király Erzsébet, nyugalmazott egyetemi tanár, professor emeritus hetvenöt éves. Erzsike – ahogy nevezte, és nevezi ma is mindenki a Tanszéken elsőéves kora óta – számomra is Erzsike volt mindig, és az is marad. Már egyetemi tanulmányai kezdetén kitűnt évfolyamából élénk érdeklődésével, tudásvágyával, a művészetek iránti veleszületett érzékenységével, az általános emberi kultúra iránti vonzódásával, társai megbecsülésével és csodálatra méltó akaraterejével.

Vasútimunkás-családból származik. Magának kellett megteremtenie saját kulturális hátterét, és ezt teljes sikerrel valósította meg. Kiváló minősítéssel végezte el az egyetemet, s noha ezután két évig általános iskolában tanított, kapcsolata a Tanszékkel nem szakadt meg. 1961-ben sikerült tanársegédként felvenni, azóta pályája egyenletesen ívelt felfelé, és elérte az egyetemi oktatói hivatás legmagasabb csúcsát, a professzori kinevezést. Nyugdíjba vonulásakor Egyetemi Tanácsunk a „professor emeritus" címet adományozta neki oktatói és tudományos tevékenysége elismeréseként.

Pedig igen nehéz és rögös utat járt be. Minden akaraterejére szüksége volt, hogy több súlyos betegsége ellenére se roppanjon össze, ám ő állandóan megújult, és folytatta tovább oktatói és kutatói tevékenységét, amelyet mindig is valóságos lételemének tekintett, s tekint ma is.

Oktatói munkájának egyik legfontosabb vonása a hallgatók szeretete és tisztelete. Mindig arra törekedett, hogy kövesse az italianisztika legmodernebb eredményeit, s azt beépítse egyetemi órái anyagába: ösztöndíjas útjait erre is használta, nemcsak a saját kutatásai céljára. Hallgatóival szemben igényes, ugyanakkor nagyon sok segítséget nyújt, még betegségei alatt is igen sokszor fogadta őket otthonában konzultációra. Színvonalas szakdolgozatok és doktori disszertációk születtek irányításával.

Sokrétű kutatói tevékenységéből külön ki kell emelnem a régi magyar irodalom kutatóival, a REBAKUCS-csal (Reneszánsz-Barokk Kutatócso-

port) való együttműködését, amely elsősorban Zrínyi Miklós, valamint Zrínyi és Torquato Tasso munkásságának összehasonlító elemzésében teljesedett ki. Tasso-kutatásai önmagában véve igen fontosak, mint ahogy ezzel összefüggő, az olasz reneszánsz és barokk epikával kapcsolatos munkássága is. Kiváló áttekintéssel rendelkezik az olasz irodalomtörténet más korszakait illetően is, különösen a középkori irodalom, Giacomo Leopardi, valamint a XX. század egyes írói és költői vonatkozásában. Költői, műfordítói képességei szintén figyelemre méltóak.

E rövid méltatásban sajnos nincsen hely tudományos eredményeinek részletes elemzésére és ismertetésére. Meggyőződéssel hisszük, reméljük, hogy tudományos és oktatási tevékenysége újjászületésének lehetünk tanúi, és hamarosan elolvashatjuk Tasso-kutatásainak összegyűjtött eredményeit, valamint Dantéval kapcsolatos újabb tanulmányait, és egyáltalán mindazt, amit még hozzá tud s akar tenni a magyar italianisztikához. Mostani születésnapján ezúton is kívánunk neki ehhez erőt és jó egészséget!

Sallay Géza
professor emeritus

TABULA GRATULATORIA

Baldassarri Guido, Padova
Bánki Éva, KGRE, ELTE
Bárdos Judit, ELTE
Bárdosi Vilmos, ELTE
Bartók István, MTA ITI
Bene Sándor, MTA ITI
Bíró Ferenc, ELTE
Boda Miklós, Pécs
Császtvay Tünde, MTA ITI
Dávidházi Péter, MTA ITI
Déri Balázs, ELTE
Di Francesco Amedeo, Nápoly
Dolfi Anna, Firenze
Domokos György, PPKE
Doró Gézáné, SZTE
Faluba Kálmán, ELTE
Faragó Dániel, ELTE
Frank Tibor, ELTE
Gerse Mária, ELTE
Haffner Marianne, ELTE
Hargittay Emil, PPKE
Havas László, DTE
Hoffmann Gizella, OSZK
Horváth Iván, ELTE
Jankovics József, MTA ITI
Jankovits László, PTE
Káldos János, OSZK
Karafiáth Judit, ELTE
Kiss Sándor, ELTE
Klaniczay Gábor, CEU
Kőszeghy Péter, MTA ITI
Kulcsár Péter, Miskolc
Lax Éva, ELTE
Lukácsi Margit, ELTE
Madas Edit, MTA, OSZK
Mikló Judit, ELTE
Molnár Antal, Róma
Nagy Levente, ELTE
Nahóczky Judit, ELTE
Nuzzo Armando, PPKE
Olbert Mariann, ELTE
Orlovszky Géza, ELTE
Paál Zsuzsanna, Budapest
Pál József, SZTE
Palagyi Tivadar, ELTE
Papp Eszter, ELTE
Petrőczi Éva, KGRE
Rákóczi István, ELTE
Ritoókné Szalay Ágnes, Budapest
Rónaky Eszter, PTE
Salusinszky Gábor, ELTE
Sántha Teréz, MTA ITI
Seláf Levente, ELTE
Solymosi Milán, Budapest
Szabics Imre, ELTE
Szabó András, KGRE
Szabó Győző, Budapest
Szabó Tibor, SZTE
Szénási Ferenc, SZTE
Szentmártoni Szabó Géza, ELTE
Szigeti Jenő, ELTE, ME
Szilágyi Imre, ELTE
Szőnyi György, CEU, SZTE
Tekulics Judit, SZTE
Tima Renáta, Törökbálint
Tóth Mária, Róma
Török Tamara, ELTE
Újvári Zsuzsanna, PPKE
Vörös Imre, ELTE
W. Somogyi Judit, PPKE

AZ OLASZ IRODALOM ÉVSZÁZADAI

Dante és kora

SALLAY GÉZA

DANTE ÉS VERGILIUS AZ *INFERNO* I–II. ÉNEKÉBEN

Az I. ének egyik lényeges motívuma Dante útja a *selva selvaggia e asprá*ban. Nyilvánvalóan allegorikus jelentőségű a vadon, de értelmezése sokkal tágabb, semmint hogy érdemes volna leszűkíteni a bűnök helyévé: ez maga az élet színtere, a valóság, amelyben Dante is él, és ezért nem tudja megmondani, hogy miképp jutott be és miként jutott ki onnét. Tény, hogy átvergődött a vadonon és kikászálódott belőle, de nem tudja, hogyan. A kijutás utáni környezet sokatmondó: *la piaggia diserta,* melynek képzete többször is megismétlődik a *Commediá*ban, egy lelkiállapot, amelyben Dante akarva-akaratlanul fellélegzik a vadonból való kijutás feletti örömében, és a sivatagszerű *piaggiá*ról elé vetülő látomás reménnyel tölti el a vadonbéli félelem és rettegés helyett. A napsütötte dombtető, a dombra felvezető út viszonylag könnyűnek látszik: Dante szeretne egyenesen nekivágni, hogy feljusson a csúcsra. Ez a látomás Dante *belső* látomása, amely hasonlít ugyan az Ulysses szemei előtt feltűnő, igen magas heggyel rendelkező szigetre (amellyel kapcsolatban egyöntetű vélemény, hogy a Purgatórium hegye), de a különbség is rögtön világossá válik: a dantei *domb* teteje napfényben úszik, az Ulysses számára megjelenő sziget viszont barna homályban marad. A nap hiánya nyilvánvaló allegorikus értelemmel rendelkezik: Dante a napsütötte dombban világosan és határozottan ismerheti fel azt a helyet, ahová el kell jutnia, hiszen a Nap az isteni megvilágosodás, az Isten által rendelt vezető, hogy az emberek a helyes utat járhassák be. A látomás folytatódik. Miután Dante nekivág a domboldalnak, megjelenik előtte a három vadállat: a párduc, az oroszlán és a nőstényfarkas. Mindennek a látomásszerű voltát az is

A szöveget Nagy József gondozta, a PD 75797 számú OTKA-kutatás támogatásával.

megerősíti, hogy a vadonban ilyen vadállatokkal nem találkozott – ami nem azt jelenti, hogy az állatok által jelzett akadályok ne lettek volna meg.

A három vadállat allegóriája aránylag világos és sok szót nem kell vesztegetni rájuk. Az *Inferno* későbbi struktúrájában is megtaláljuk az ezeknek megfelelő helyszíneket és azok pontosítását. A három vadállat alapjában véve nem más, mint az emberben élő olyan diszpozíciók, amelyek károsak és bűnösek, vagy legalábbis arra vezetnek. Leginkább azon csoportosítást érdemes elfogadni, mely alapján a párduc az *incontinenza,* az oroszlán a *gőg* és *erőszak,* a lupa pedig a legátfogóbb értelmezése annak, ami a *cupidigia,* amely több tartalmat foglal magában, és több más bűnnel áll kapcsolatban. Gyakran olvasható Danténál és a kritikákban, hogy mi a fő bűn: a büszkeség, a gőg, a zsugoriság vagy az irigység. De ha szigorúan a dantei meghatározásokat nézzük, kiderül, hogy az alapvető főbűn azon *cupidigia,* vagyis mértéktelen kapzsiság, amely magában foglalja az agressziót, a dölyföt, az irigységet (ld. a dantei *prima invidia* meghatározását). A *cupidigia* fogalmában tulajdonképp minden megtalálható, ami az emberi bűnöket a legsúlyosabb mértékben képviseli, társadalmi, gazdasági, morális és intellektuális tekintetben egyaránt.

Dante e szituációban különféle reakciókat fejez ki. A párduccal szemben még reménykedik – és ezen reménységre ad okot a napsütötte domb látványa és azon asztrológiai-asztronómiai körülmények, melyek közé Dante a domb megpillantását helyezi. Röviden: ez a tavaszi napéjegyenlőség csillagászati helyzete, közvetlenül a teremtés pillanatában, illetve azon teremtés után, amely – Dante szavaival – létrehozott „szép dolgokat", vagyis az égitesteket, amikor is ezek megteremtett, de öröknek tekinthető érvényessége mintegy orvosságot jelent az *incontinenza,* tehát a mértéktelenség, a változandóság és az állhatatlanság bűnös hajlamával szemben.

Az oroszlánra Dante nem reagál különösebben, bár látványa teljesen megrémíti – ugyanakkor ezen látomás szinte egybefolyik a *lupa* látványával, s mintegy a *lupá*ban teljesedik ki a gőg, az erőszak és a vadság (mindazzal együtt, amit a *lupa* kapcsán már elmondtunk). A párduc elől már-már visszafordult Dante, majdnem felhagyott a reménnyel a dombra való feljutásban, de végül nem fordult vissza, csak *azon volt.* Viszont az oroszlán, amely egyre közeledett felé, és egyszerre *lupá*vá vált, arra kényszerítette, hogy riadtan visszaforduljon és visszarohanjon, nem a fordítások által használt *vadon*ba, hanem azon vadon szélére, szegélyére,

ahol a „Nap hallgatott" – tehát a vadonból való kijutás pillanatához és a látomások által még felfokozottabb lelkiállapotához jutott vissza.

Ezt követően valósul meg a Vergiliusszal való találkozás. Dante kétségbeesetten keres segítséget a vadállatokkal szemben és a domb csúcsára való feljutáshoz egyaránt. Ismét szinte látomásszerűen tűnik fel előtte egy alak a *piaggia disertá*n, akiről Dante sem tudja eldönteni első pillantásra, hogy élő vagy holt, akinek árny-teste van. Nem lát más lehetőséget Dante, mint hogy az e látomásban megjelent alakhoz forduljon, és megkérdezze tőle, hogy ember vagy árnyék. Tehát nem ismeri fel, holott a *Commediá*ban a holt lelkek árny-teste olyan, hogy nem akadályozza meg a személy felismerhetőségét. És itt van (a Dante–Vergilius viszonyt illetően) az egyik legérdekesebb pont: Vergilius úgy mutatkozik be, mint aki ember csak *volt* és *költő* volt, és a bemutatkozással együtt megemlíti legfőbb művét, az *Aeneis*t. Dante, mikor megtudta, hogy Vergiliusszal találta magát szemben, először szinte szégyenkezett, hogy nem ismerte fel,[1] de aztán kirobbant belőle a felismert Vergilius iránti, hosszú ideje tartó komoly érdeklődése Vergilius hihetetlen költői képessége és a verseiben fellelhető széles körű emberség és emberi bölcsesség iránt. Ha ezt is figyelembe vesszük, akkor a Vergiliusra vonatkozó dantei jelző, a „parea fioco" (*Inferno,* I, 63) értelmezése is módosítható olyan értelemben, hogy hosszú időn keresztül pontosan a Vergilius által is leglényegesebbnek tartott gondolat halványult el vagy gyengült meg, a Római Birodalom születésének a gondolata. Erre kellett tehát Danténak rádöbbennie, hogy Vergiliusban az előbb említetteken kívül e birodalmi gondolat a leglényegesebb. És tulajdonképp Beatrice Vergiliushoz fordulását nem csak a „parola ornata" (*Inferno*, II, 67) következménye indokolja, hanem Vergilius e tulajdonsága mellett éppen a birodalmi gondolat képviselőjeként segíthet a bajba jutott Dantén.

Nem véletlen, hogy ekkor kerül sor Vergilius jóslatára a Veltróval kapcsolatban. Az sem véletlen, hogy Vergilius hangsúlyozta, hogy ő maga Julius Caesar alatt született, Augustus császársága alatt élt, és megénekelte Anchises „giusto figliuolját" (*Inferno,* I, 73–74), vagyis Aeneast – tehát Vergilius maga látszik hangsúlyozni, hogy elsősorban ezt a *birodalmi*

[1] Igazából leegyszerűsítettnek érzem a „szégyenkezett" kifejezés használatát olyan értelemben, hogy ez a *tisztelet jele* volna, mint sok kommentár állítja, sokkal inkább arról van szó, hogy Dante rádöbben, hogy Vergilius nem csak annyi, amennyit ő gondolt róla addig, hanem – Vergilius önbemutatkozása alapján – sokkal többet jelentett a Birodalom alapításának a gondolatával összefüggésben.

gondolatot kell tőle átvenni, mert a Veltro nem más, mint egy eljövendő új császár. Nagyon fontos még, hogy Vergilius elmondja, hogy Augustus alatt és a csalárd és hazug istenek idejében élt. E szavakkal arról is tanúságot tesz, hogy a csalárd és hazug istenek idejében is lehetnek egyének, akik úgy élnek, hogy megérdemlik bizonyos keresztényi előnyök élvezését a túlvilágon is (a Limbus és a „nobile castello", Cato, Ripheus stb.).

Vajon miért van e sajátos kettősség Vergilius bemutatkozása és a dantei elragadtatás formája közt? Dante nem említi elragadtatása közben az *Aeneis*t, holott Vergilius ezzel kezdi és ezt tartja lényegesnek. Meggondolva, van ennek egy belső lélektani összetevője: a Dantéban élő Vergilius-kép akkor teljesedik ki, amikor a legnagyobb szüksége van a segítségre. A vergiliusi bemutatkozás azon lényeget fejezi ki, mely nem volt világos Dante számára. Dante itt tulajdonképp zseniálisan mutatja be a tényt, hogy e Vergilius nem Dantén kívül álló személyiség, hanem a Dantéban élő Vergilius kiteljesedése. Tehát nem csak arról van szó, hogy Dante mi mindent tanult Vergiliustól, hogy neki köszönheti a (Vergilius stílusának utánzásából fakadó) sikert, hisz mindez a múltra vonatkozott és Dante életszakaszának egy adott etapjára. Valóban, ha Dante műveit nézzük, Vergilius hatását lépten-nyomon fel lehet ismerni, de amint közeledünk a *Színjáték* megírásához, ez a hatás egyre erősödik, ami kimutatható Vergilius *Aeneis*ének mind gyakoribb és mind lényegre hatóbb idézésében – éppen a *Monarchia* megírásának az időszakában, ami arra enged következtetni, hogy tulajdonképp a *Monarchia* és a *Commedia* időben csaknem párhuzamosan születnek, és arra, hogy a *Monarchia* és a *Commedia* a *Convivio* félbeszakítása után született, épp azon ponton, amikor Dante a császárság kérdéséről kezdett igen érdekes gondolatokat megfogalmazni.

Sajátos módon Dante egyfajta önéletrajzi vonatkozást is magával hoz az I. énekben: amikor a *Monarchia* elején azt írja, hogy egy időben az volt a véleménye, hogy a Római Birodalom az erőszaknak és a hódításoknak volt köszönhető, de ma már úgy látja, hogy a római nép *joggal* szerezte meg a Római Birodalmat, sőt, hogy ez a birodalomszerzés providenciális sugallat alapján történt (anélkül, hogy a rómaiak ezt felismerték volna), tulajdonképp azt juttatja kifejezésre, hogy mindez egy isteni tervet teljesített be, mivel – Dante szerint – a Római Birodalom az emberiség számára elhozott egy olyan univerzális Monarchiát, amelyben az emberiség egységes volt, és a békesség honolt. Ezt pedig Dante azon feltételnek

tekintette, melyet a Bibliából vélt kiolvasni: a krisztusi megváltás hatékonyságához nélkülözhetetlen volt ezen egység és béke. Ezzel a római történelem mintegy szükségszerű előzményévé vált a kereszténység kialakulásának, és ezért hangsúlyozza Dante, hogy Rómának kettős jelentősége volt: egyrészt mint a Birodalom fővárosának, másrészt a krisztusi Egyház kialakulásának központja volt.

Ez az alapgondolat magyarázatul szolgál ahhoz is, hogy miért tekintette és tekinthette Dante Vergiliust Beatricétől inspiráltnak. Beatrice a mennybéli három nő egyike, és a dantei szöveg elemzése alapján kimutatható, hogy az isteni kegyelem és az isteni kinyilatkoztatás szimbóluma. Ismeretes, hogy háromféle kegyelemről lehet beszélni. A kegyelem legáltalánosabb és legmélyebb formája Mária; Lúcia az ún. megvilágító kegyelem és az igazságosság, vagyis a dantei *Monarchia* egyik alaptörvényének a szimbóluma; Beatrice pedig a kinyilatkoztatás mellett az ún. együttműködő kegyelem figurája. Itt sok érdekes probléma van, amely még tisztázásra vár, például Dante Mária-kultuszával kapcsolatban. Tudniillik különösen érdekes a három említett nő esetében, hogy nem Beatrice az, aki *személyesen* keresi fel, illetve segíti Dantét – ez csupán akkor történik meg, amikor Szűz Mária (Szent Lúcia közvetítésével) felkeresi Beatricét, hogy segítsen Danténak, mert Dante halálos veszélyben van: a halálos veszély a bűnbeesést és az elkárhozást jelenti.

A *Vita nuova* alapján ismert, hogy Beatrice Danténak gyermek- és ifjúkori „szerelme" volt, de ezt nem a szó hétköznapi értelmében kell venni, hanem abban az értelemben, hogy a gyermekkorban még mitikus érzésekből táplálkozó transzcendens érzés fiatal korában egyre tudatosabbá válik, és kiderül, hogy ez a Beatrice a *Commediá*ban egy átfogó szimbóluma annak, ahogy Isten az emberiség számára kinyilatkoztatta önmagát. E szempontból a kinyilatkoztatásban igen nagy szerepe van a keresztény *caritas* fogalmának, ami a maga módján nem más, mint az újplatonisták *erós*-fogalmának keresztény változata. Ennek figyelembevételével világossá válik a magyarázat, amit Vergilius ad Beatricéről, hogy a harmadik hölgy harmadik figurája a menny és az ember közt miért és hogyan függ Máriától és Lúciától. E szavakból kitűnik, hogy Mária volt a kezdeményező abban, hogy megmentse Dantét azon helyzetéből, amelyet Dante *impedimentó*ként (gát, akadály) fogalmaz meg. Mária az, aki Lúcia figyelmét felhívja és mondja neki, hogy „a te hűséges emberednek szüksége van rád, és figyelmedbe ajánlom" (*Inferno*, II, 98–99). Tehát Dante Lúciának is hűséges követője volt, annak a Lúciának, aki „nimica di ciascun crudele"

(100). E kegyetlenség, embertelenség az egyik fő ok, ami miatt Dante az univerzális Monarchia létrejöttének a szükségszerűségét látja. Így Lúcia nem más, mint a megvilágosító kegyelem, hiszen Lúcia a vakok és a szembetegek nagy patrónája volt, miután őt magát is keresztény volta miatt megvakították: ebből adódik az ő pártfogása a szembetegek és vakok iránt, és az, hogy határozott ellenzője minden kegyetlenségnek, amit viszont csak az univerzális Monarchiában lehet kiiktatni az emberi együttélésből, mint ahogy csak azon belül lehet megvalósítani az igazságosságot. Ezek után tehát Lúcia kereste fel Beatricét, hogy nyújtson segítséget Danténak.

Az egyik fő érdekesség az, hogy Dante miért helyezi Beatricét a három mennyei hölgy közé, Lúcia után, aki – mint az ma már elfogadott – a Monarchia szimbóluma is, amit nevének anagrammájából is tudhatunk: LUCIA = ACUILA, azaz *Aquila,* amelyről Dante többször is szól, hol Aquila, hol Lúcia néven, és aki Dantét átsegíti bizonyos nehéz szituációkon. A dantei Lúcia egyben a Római Birodalmat követő egyetemes Monarchiának is a szimbóluma, amelyhez elválaszthatatlanul hozzátartozik az igazságosság is. Ennek az értelmét abban láthatjuk, hogy – mint azt Dante a *Monarchiá*ban világosan kifejti – az emberiség akkor élhet a legjobban, ha egy egyetemes Monarchiában él, mert akkor tudja megvalósítani a Földi Paradicsomot, amely mintegy szükséges lépcsőfok a Mennyei Paradicsomhoz való eljutáshoz. Tehát először meg kell valósulnia a Birodalomnak, hogy létrejöhessen a Földi Paradicsom, amely nélkülözhetetlen lépcsőfok ahhoz, hogy a lélek (a halál után) egyenesen a Mennyei Paradicsomba jusson.

Egy másik mozzanat is rendkívül érdekes, mégpedig azért, mert mint Danténál olvasható Máriával kapcsolatban: „si compiange / di questo 'mpedimento [tudniillik Dante megakadásán az úton] ov'io mando, / sì che duro giudicio là sù frange" (*Inferno,* II, 94–96). Ez tulajdonképp úgy értelmezhető, hogy Mária révén még a *duro giudicio* (másképp: *dura sentenza di Dio)* is *infrange* (tehát az isteni ítélet is megtörik). Ez azért is érdekes, mert a *Purgatórium*ban egy másik, ehhez hasonló megnyilvánulással találkozhatunk. A *Purgatórium* I. énekében Cato azt kérdezi Vergiliustól: kik vagytok ti, ki vezetett benneteket a mély éjszakából, amely a sötét alvilági völgyet borítja? „Son le leggi d'abisso così rotte? / o è mutato in ciel novo consiglio", hogy ti mint elítéltek ide jöhettek az én barlangomba, vagyis „che, dannati, venite a le mie grotte?" (*Purgatorio,* I, 46–48). Erre Vergilius így válaszolt: „Da me non venni: / donna scese del ciel, per li cui prieghi / de la mia compagnia costui sovvenni"

(52–54). E válasz azonban nyitva hagy egy kérdést: hogy kell értelmeznünk? Úgy, hogy tulajdonképp a catói kérdés jogos volt, Dante–Vergilius válasza megkerüli a közvetlen feleletet, és ezzel még jobban aláhúzza az *Infernó*beli „duro giudicio infrange" állítást. E ponton tehát Dante Mária kultuszának olyan fokára jut el, amit hosszas teológiai magyarázatokkal lehetne csak megvilágítani – de akkor egy teológiai paradoxonhoz jutnánk: hogy Isten akarata megváltoztatható, noha csak egyvalaki, a Szűz által. Azt se felejtsük el, hogy a *Paradicsom* XXXIII. énekében, amikor Beatrice már beült a misztikus rózsában fenntartott helyére, Szent Bernát lesz Dante vezetője, de még ő sem közvetlenül Istenhez irányítja Dantét, hanem Szűz Máriához folyamodik, hogy Danténak sikerüljön elhagyni a földi mozgásokat.

Ismert, hogy a földi mozgások egymást metszhetik, szelhetik, lehetnek egyenesek vagy görbék stb., de a tökéletes mozgásforma, amely már nem egyszerűen földi, hanem égi is, az a körmozgás (Szent Bonaventura). Valóban, Dante három koncentrikus körmozgásban látja meg a Szentháromságot, amelyhez teljesen hozzáidomul a saját belső mozgása. E kérdéseket el lehetne mélyíteni, de ez egy másik dolgozat témája volna. Itt csak arról akarok beszélni, hogy a három égi hölgy központi szerepet tölt be – közvetve vagy közvetlenül – az egész *Színjáték* folyamán, és Dante folyamatosan hivatkozik is az ő szerepükre. Mindenesetre, ha e három égi hölgy nincs, Dante nem juthatott volna a *Paradiso* végén az Istennel való egyesülésig. Továbbá a három égi hölgy szükségét érezte annak, hogy Vergiliust küldje Dante segítségére, illetve hogy Dante felismerje önmagában azon Vergiliust, aki – tudva vagy öntudatlanul – segített a kereszténység kialakulásában. E Vergilius nem egészen a történeti Vergilius, hanem a Dantéban már régóta élő Vergilius, a maga teljes valójában megértve. Ebből kiderül, hogy Vergilius tulajdonképp Dante egyik énjének a kivetülése, és mint ilyen, a dantei alakteremtés egyik zseniális megnyilvánulása. E zsenialitás Dante részéről gyakran megmutatkozik olyankor, amikor a magában élő, megoldatlan kérdéseket, illetve problémákat veti fel és próbál azokra feleletet adni; olyankor teszi ezt meg, amikor egyes kiemelkedő alakjaiba önmagát is beleérti, és a saját problémáit, illetve az azokra adható választ ily módon igyekszik megkapni. Gondolhatunk olyan figurákra, mint Francesca, Farinata, Brunetto Latini, Pier della Vigna, Ulysses, Ugolino.

Sorolhatnánk az eddigi problémákhoz olyanokat is, mint például a Vergilius által megjelölt *másik út.* A *másik út* a Purgatóriumon és a Poklon

keresztül vezet, nem közvetlenül a dombtetőre visz. Először Danténak alá kell szállnia a poklok legmélyére, hogy megismerje nem egyszerűen a bűnöket, hanem a bűnök lehetőségeit saját magában és az egész emberiségben, és hogy az okokat feltárja. A dantei ábrázolás egyik sajátossága (nem csak e szempontból) az átfordulások, metamorfózisok kérdése. Ez a *leszállás* is kettős értelmű: saját magába is le kell szállnia Danténak, másrészt az igaz valóságot is csak akkor ismerheti meg, ha eljut a leszállás mélypontjáig, ahonnét a felemelkedés útja következik. Ez a dantei gondolkodásmód és ábrázolásmód egyik alaptörvénye, s ez magyarázza többek között a bűnök és a büntetések viszonyát dantei értelemben az ún. *legge di contrappassó*ban. Ugyanez van a dantei bűn és erény viszonylatában, amikor hosszasan arról értekezik, hogy a szerelem (szeretet) minden erény és minden bűn forrása (eltérően a dolce stil nuovo gondolkodásmódjától, amely a szerelmet *akcidenciá*nak tekintette). Ennek világos megértéséhez csak akkor jutunk el, ha figyelembe vesszük, hogy Dante milyen nagy jelentőséget tulajdonít az általa használt fogalmak legkülönfélébb értelmezhetőségének, mennyire körültekintően közelíti meg őket, és mennyire a mélyükre hatol, amikor azt vizsgálja, hogy egy-egy értelemnek vagy értelmi ténynek miért és mitől lehetséges többszínű értelmezést adni például az intenzitásuk foka szerint, amely magában foglalja a másik dantei alapgondolatot, a *mérték* érvényesítését. Ezek olyan kérdések, amelyek alól Dante *időnként* tesz kivételt, de ezen eseteknek speciális jelentőségük van.

Itt most csak egy kérdésre térünk ki, arra, hogy a *Színjáték*ban Vergilius vajon milyen mértékben az antik Vergilius, és milyen mértékben a dantei Vergilius. E ponton az első két énekben még találhatunk némi bizonytalanságot a dantei ábrázolásmódban. Például hogyan értelmezhető az, hogy Vergilius nyilatkozik teológiai kérdésekről és problémákról, amikor leírja Danténak, hogy milyen úton fognak haladni, említést téve arról, hogy elviszi az örök világba, a kárhozottak világába, ahol *egy* tűzben szenvednek azok, akiket örök kárhozatra ítéltek, és akik csak tisztulás céljából találhatók a tűzben? Ez utóbbi Dante korában élő probléma volt: hol található a Pokol, illetve a Purgatórium? A középkori teológiában sokan úgy vélekedtek, hogy a Pokol és a Purgatórium tüze egy és ugyanaz, és hogy egy helyen vannak az elkárhozottak és a tisztulók, bár az utóbbiakban él a remény, hogy egy ponton – ha a tisztulásuk befejeződött – kiválnak onnét, míg a kárhozottak örökre ott maradnak. Több más mellett tulajdonképpen ez is egyik jele lehet annak, hogy Dante és Vergilius

egy időben úgy vélekedett, hogy a Pokol és a Purgatórium valóban egy helyen található, ahogy még Aquinói Tamás is hitte. Ez azt mutatja, hogy Vergilius szavaiból tulajdonképpen Dante szól, aki egy időben maga is úgy gondolta, hogy a Pokol és a Purgatórium egy helyen van, de annak is a jele, amit számos figyelmes kutató is állít, hogy az *Infernó*nak az első hét énekét Dante még a száműzetés előtt írhatta. Személy szerint arra hajlok, hogy ne zárjam ki teljesen e lehetőséget, de biztosan sem állíthatom.

Egyéb bizonytalanságok is megmutatkoznak itt, például akkor, amikor arról szól Dante Vergilius szájával, hogy

„io sarò tua guida,
e trarrotti di qui per loco etterno;
ove udirai le disperate strida,
vedrai li antichi spiriti dolenti,
ch'a la seconda morte ciascun grida;
e vederai color che son contenti
nel foco, perché speran di venire
quando che sia a le beate genti"

(*Inferno,* I, 113–120)

E részben a Pokol és a Purgatórium egyhelyűsége mellett probléma a „grida la seconda morte" kifejezés: mi is e „második halál"? Itt a kommentárok sem egyeznek meg, és nyitva hagyják a kérdést. A két leggyakrabban használt értelmezés az alábbi. Buti szerint a legvalószínűbb, hogy az első halálon a test halálát értik, a második halálon pedig azt, amikor a lélek a feltámadt testtel egyesül, és akkor hal meg. A nehezen érthetőség a „grida" kifejezésből is adódik. Általában azt szokták elfogadni, hogy a *grida* itt *invocá*t jelent, viszont ebből is többféle értelmezési lehetőség és nehézség fakad. A nehézséget fokozza a „vedrai li antichi spiriti dolenti" kijelentés is: kik e második halálért esedező lelkek? Az értelmezések megoszlanak abban, hogy az *antichi spiriti* a Limbus „nobile castellójának" a lakói, vagy az antikvitást megelőző időszak embereinek a lelkei is. További nehézségeket jelent nyelvileg az, amikor a dantei Vergilius magáról beszél, és azt mondja, hogy „perch' i' fu' ribellante a la sua legge" (*Inferno,* I, 125). Hogyan kell érteni a „ribellante" kifejezést? Bizonyosan nem a mai értelemben, hisz ha Vergilius *ribellante* lett volna a kereszténységgel szemben, nem tölthetné be a funkciót, amit a *Színjáték*ban betölt. Tehát a *ribellante* értelmezésével vigyázni kell, mert sokkal inkább lehet értelmezni úgy,

hogy „nem volt alávetve a keresztény hit törvényeinek”, semmint hogy azok ellen lázadt volna.

Hasonló nehézségek és problémák még adódnak az I. énekben, például „sì ch’io veggia la porta di san Pietro / e color cui tu fai cotanto mesti” (134–135). Mi lehet a „porta di san Pietro”? A mai kritikusok nagy része úgy véli, hogy ez tulajdonképpen a Purgatórium bejárata, melyet egy angyal őriz mint Szent Péter megbízottja. Ezen értelmezésnek hitelt lehet adni, mert a *Commediá*ban nem találkozunk a *Paradicsom kapuja* kifejezéssel (és nincs is arról szó, miért találkoznánk ilyennel). A „color cui tu fai cotanto mesti” azon *szomorúakat* jelenti, akikről Vergilius is beszél a Purgatórium kapcsán, akiknek van reményük; a *mesti* szó használata azonban nincs összhangban azon korábbi kifejezéssel, hogy „contenti nel fuoco”. A pontatlanság következtében egyesek arra is gondolnak, hogy a *mesti* a limbusbeli „nobile castello” lelkei – de ez esetben az a probléma, hogy e helyre nem Szent Péter kapuján keresztül lehet bejutni.

Mindez arra utal, hogy amikor Dante megírta az I. éneket, akkor már volt egy kialakult koncepciója, de még nem volt eléggé átgondolt, és hiányzik belőle azon pontosság, amely a későbbi szövegeket jellemzi. Vergiliusnak és Danténak e szavaiból az derül ki, hogy egyelőre mindketten bizonytalankodnak bizonyos kérdésekben, és főként a teológiai problémákban Vergilius ekkor még éppoly tájékozatlan, mint Dante. Alapvetően igaznak és elfogadhatónak tartom, amit Sapegno állít, miszerint Dante *Commediá*ja olyan mű, amelyik önmagát formálja *(opera in fieri),* amelynek során mind Dante ismeretei elmélyülnek, mind Vergilius magyarázatai pontosabbakká válnak. E párhuzam is azt mutatja, hogy Vergilius alakja semmiképp nem szakítható el Dantéétól, és hogy a Dante–Vergilius egység közösen fejlődik és járul hozzá a *Commedia* kialakításához. Ezen egységet – hogy tudniillik Vergilius Dante egyik belső énje – bizonyítja az a tény is, hogy amikor Dante és Vergilius megjelennek Beatrice színe előtt, és Beatrice beszélni kezd, Vergilius eltűnik, és Dante Beatrice szigorú felelősségre vonása ellenére is alig tudja elfeledni Vergiliust, megszenvedi Vergilius eltűnését. Beatrice súlyos szemrehányást is tesz Danténak, hogy most nem Vergiliust kell siratnia elsősorban, hanem meg kell gyónnia a saját bűneit, hogy azoktól megszabadulhasson, és Dante csak nagy nehézségek árán vészeli át a Vergilius elvesztése által elszenvedett traumát. Nem pusztán kísérőjét, vezetőjét veszítette el, hanem énjének egy részét. Ezzel magyarázható Statius szerepe is, aki történetileg helyre teszi Vergiliust azon ismert képpel, hogy Vergilius az a fáklyavivő, aki nem magának

világította meg az utat, hanem maga mögé tartva a fáklyát mutatta meg az utat az utána jövőknek (mint Statius hozzáteszi: így lettem én is nem csak költő, hanem keresztény).

Igen sajátosnak érezzük az I. és II. ének művészi kivitelezését. Világosan érezhető az a dantei alapsajátosság, hogy allegória és szimbólum állandóan együtt marad, és hogy végül Dante úgy érzi, hogy az allegorikus ábrázolásmód alkalmas arra, hogy abban újra és újra feltűnjenek allegóriák és szimbólumok. Ilyen szimbólumok például a vadállatok, amelyek egy látomáson belüli látomásként jelennek meg, és ezzel különösen elősegítik, hogy Dante kifejtse azt, amit majd az *Infernó*ban szisztematikussá fog tenni, azaz a bűnök egymásra vonatkoztatását. Az első nagy különbség a párduc megkülönböztetése a másik két vadállattól, mint aki ellen Dante is felfedezi a megszabadulás útját és lehetőségét, de még mielőtt megvalósíthatná, az oroszlán és a nőstényfarkas szinte egyszerre történő és azonnal egymásba csapó megjelenése már leküzdhetetlen akadályt jelent számára.

A látomás-jelleg igazolhatja azon sajátos szavakat, amelyeket Dante mond a *lupá*val kapcsolatban: „s'ammoglia" („Molti son li animali a cui s'ammoglia", *Inferno,* I, 100), mely kifejezést a látomáson kívül nem használná, mert ennyiben tisztában van a biológia és a fiziológia törvényeivel. Vergilius jóslatában a Veltróról szerepel egy sor, amely erősen figyelemre méltó. Azt mondja róla, hogy „non ciberà terra né peltro / ma sapienza, amore e virtute" (*Inferno,* I, 103–104). Ezek a jelzői értelmű kifejezések újra előfordulnak az Ulysses-epizódban, ahol Ulysses megfogalmazza az általa felismert emberi lényeget: „fatti non foste a viver come bruti, / ma per seguir virtute e canoscenza" (*Inferno,* XXVI, 119–120). Ha megfigyeljük, a három tulajdonság közül kettő van meg („virtute e canoscenza") Ulysses szavaiban, míg a vergiliusi meghatározásban mind a három szerepel. Vajon miért van ez a különbségtétel? Vergilius a Veltro figurájában kiteljesedni látja azt, hogy a császár közvetlen isteni sugallat alapján gyakorolja funkcióját. E három fogalom, amely nagyon sok dantológus szerint nem más, mint a Szentháromság megfogalmazása, egyeseknél oda vezet, hogy azt állítsák a Veltróról, hogy egy pápa szimbólumát rejti magában. Erősen furcsállnám, hogy Vergilius egy leendő pápát jósol meg és nem egy császárt, akiben szintén meg kell legyen mindhárom említett tulajdonság. Ulysses szavaiból kitűnik, hogy hiányzik az *amore*-megfogalmazás, de ezt meg is indokolja a híres tercinában: „né dolcezza di figlio, né la pieta / del vecchio padre, né 'l debito amore / lo qual dovea Penelopè far lieta"

(*Inferno,* XXVI, 94–96). Mert a tudásvágy, a megismerés legyőzi benne még a szeretet hármas mivoltát is, ugyanakkor hiányzik belőle az az *amore,* amelyik nem a szeretet három megszokott formáját képviseli, hanem az isteni eredetű *szerelmet.* Érdemes megjegyezni, hogy Dante a *Convivio* elején, amikor a tudásvágyról és a megismerésről beszél, szinte teljesen magáévá teszi az Ulysses-féle tézist, tudniillik a családi problémákat mint a tudásvágy, a megismerés megszerzésének *akadályát* említi. Dante valóban úgy gondolja, hogy a Monarcha ezekkel a tulajdonságokkal kell rendelkezzék, amikor is arról szól, hogy a Monarchának a filozófussal kell együttműködnie, és filozófián elsősorban az etikai-morális tanulmányokat érti. Dante Vergilius képében egy szintézist képzel el, nem csak a történeti Vergiliust ábrázolja, és nem is csak azt, akit ő ismert előzetesen, hanem a középkorban elterjedt általános véleményt is, hogy Vergilius bölcs, tudós, sőt még mágus is volt.[2]

A Vergilius-kérdéshez tartozik még az a probléma, amely Beatrice bemutatását illeti Vergilius által. Különösen Sapegno jól jegyezte meg Vergilius szavainak stilnovista jellegét, és ezt nem lehet sem véletlennek, sem indokolatlannak tartani. A dolce stil nuovo nem volt teljesen egységes irányzat, költői közt komoly szemléleti eltérések is adódtak (gondolhatunk például a Dante és Cavalcanti közti különbségre a szerelemfelfogás vonatkozásában), de közös volt a nőszemléletük, különösen a szavakban való leírás tekintetében, amely idealizációt fejezett ki, és a *donna angelicata* is szinte modorrá vált; egyedül Dante vette valóban komolyan a *donna–angelo* allegorikus párhuzamot. A dolce stil nuovo tulajdonképp egyfajta előzménye volt azon szerelemnek, amelyet Dante vallott, részben már a *Vita nuová*ban, de főként a *Commediá*ban, összekötve azon szerelemfelfogással, melynek filozófiáját a *Purgatórium*ban fejezte ki. Dante eredeti stilnovista felfogását csaknem mindig megkülönböztette másokétól, mint amelyik egyenesen mutat előre a szerelem filozófiája felé, sőt annak első fázisa. Ez történik a Földi Paradicsomban Beatrice újramegjelenésekor: hihetetlenül felerősödnek a stilnovista motívumok, és a szemléleti különbségek fenntartása mellett Dante sajátos költői igazságszolgáltatást nyújt Cavalcantinak a szemléleti elhatárolódás ellenére,

---

[2] Bár az utalás Dante részéről Vergilius mágus mivoltára inkább csak abban mutatkozik meg, hogy Vergilius több esetben is mágikus szóformulákat alkalmaz, és valójában nem mágus; Dante az igaz mágusokat megveti.

amikor a Földi Paradicsom különféle leírásaiban világosan felismerhető Cavalcanti-motívumokat idéz és szerepeltet.

Az az érzése az embernek, hogy Dante Vergiliusban is egy olyan költőt tisztel, aki mintegy megfelelt a Dantét megelőző vagy vele egykorú stilnovista költők kifejezésmódjának, ezért ad Vergilius szájába dolce stil nuovót idéző kifejezéseket Beatrice vonatkozásában. Így sokkal meggyőzőbbé válik Vergilius és Beatrice kapcsolata, mint ha azt egyszerűen teológiailag próbálnánk értelmezni, annál is inkább, mert Dante kerüli azt, hogy Vergilius a teológiai tanításokról értekezzék. Egy lényeges eltérés látszik mutatkozni e tekintetben, amikor a II. énekben Vergilius így szólítja meg Beatricét: „O donna di virtù, sola per cui / l'umana spezie eccede ogne contento / di quel ciel c'ha minor li cerchi sui" (*Inferno,* II, 76–78). Érdemes lenne részletesebben is vizsgálni, hogy milyen is ez a *virtù,* amire utal, az az erény, melyről e tercinában szó van, és végleg eldönteni e dantei sorok grammatikai értelmezését. Ugyanis különbség van a tekintetben, hogy a *sola* kifejezés a *virtù*ra vagy a *donná*ra (Beatricére) vonatkozik-e. Mennyiben képes meghatározni Vergilius azt, hogy az egyetlen olyan erény vagy az egyetlen olyan hölgy-e az, aki által az emberi nem *képes* túljutni minden földi tartalmon? Ha a hölgyre (Beatricére) vonatkoztatjuk, akkor Beatrice szimbolikus funkciói közül melyikre gondolhat? Ha pedig az erényre, milyen erény lehet az, amelynek révén az emberiség *képes* túljutni a földi dolgokon?

Egy utolsó kérdés, amely azonban túlmutat az első és második éneken, Vergilius eltűnése Beatrice színe előtt, amitől Dante annyira megrendül, hogy zokogni kezd, s ami miatt Beatrice komoly szemrehányást tesz neki, hogy előbb önkritikát kell gyakorolnia, és csak utána sirathatja Vergiliust: „Dante, perché Virgilio se ne vada, / non pianger anco, non piangere ancora; / ché pianger ti conven per altra spada" (*Purgatorio,* XXX, 55–57). Mintha Beatrice túlzottnak találná Dante végső ragaszkodását Vergilius iránt, s mintha Vergilius szavait is túlzónak érezné Dantéval kapcsolatban: „Non aspettar mio dir più né mio cenno; / libero, dritto e sano è tuo arbitrio, / e fallo fora non fare a suo senno: / per ch'io te sovra te corono e mitrio" (*Purgatorio,* XXVII, 139–142). Igazság szerint Danténak egy katartikus élményen kell átesnie, amikor megtörténik Vergilius eltűnése, és amikor Beatrice átveszi annak szerepét. Nem lineáris és egyszerű átmenetről van szó, hanem egy megrendítő élmény felismeréséről, hogy Vergilius e szavakat csak Dante földi mivoltára mondhatta érvényesnek. A Földi Paradicsomba való bejutáshoz és a Mennyei Paradicsomba való feljutáshoz

Vergilius nem elégséges, csak előkészít. Nem önmagától, hanem isteni sugallatra, viszont Dante nem vette komolyan, amit Vergilius mondott, hogy ezen túl semmit nem tud mondani, mert Dante már visszanyerte akarata szabadságát, értelmi tevékenységét teljes egészében gyakorolja, és ezért adja a fejére Vergilius a koronát és a mitrát. Ez utóbbi kifejezés (mint már utaltunk rá) valóban kissé magyarázatra szorul, mert a vallás kérdésében hogy is nyilatkozhat Vergilius, s hogy mondhatja ki az utolsó szót? Tehát feltételezhető, hogy e szavai miatt nem emlegeti Beatrice Vergiliust, holott ő ment előzőleg a költőhöz, hogy mentse meg Dantét és vezesse hozzá. Dante értelmét még túlságosan a földhöz kötődőnek érzi, és Vergilius szavait is túlzóknak tartja, hiszen a Földi Paradicsomban való tartózkodáshoz szükség volt Dante önkritikájára, a Léthében és az Eunoéban való megmerülésére, valamint Beatrice funkciójának újjáértelmezésére. Csak ezek révén válhatott alkalmassá, hogy felemelkedjék a csillagokba.

Ez a rövid áttekintés is meggyőzheti az olvasót, hogy Dante halálának közelgő hétszázadik évfordulója előtt, s úgyszólván hét évszázados Dante-értelmezések után még mindig vannak olyan kérdések és problémák, amelyek nem tisztázottak, és további, nagyon figyelmes kutatást érdemelnek. Ez az írás egy hosszabb tanulmány bevezető fejezete (Dante, Vergilius, Beatrice és Ulysses).

János Kelemen

ULISSE E GUIDO: DUE RITRATTI DI DANTE POETA

1. Ulisse: un *io* di Dante

La metafora della navigazione, che Dante sfrutta fino a fondo, ha il significato che al naufragio di Ulisse corrisponde un naufragio immaginario di Dante.

I due naufragi differiscono per il fatto che Ulisse si perde, Dante invece si salva. All'inizio del viaggio Dante, rispondendo all'invito di Virgilio, ha detto che temeva che «la venuta non sia folle» (*Inferno,* II, 35). Il viaggio di Ulisse lo era davvero («de' remi facemmo ali al folle volo»; *Purgatorio,* XXVI, 125), e il naufragio «reale», che egli subì, ne è la fine. Il naufragio immaginario di Dante invece è l'inizio di una lunga via che lo conduce alla visione di Dio.

Alla luce di questo qual'è il rapporto tra le due navigazioni? Si offrono due risposte. La prima è che esse rappresentano due possibilità dello *stesso personaggio.* In altre parole, se Dante non fosse stato beneficiato dalla grazia, gli sarebbe potuta accadere la stessa cosa che accadde ad Ulisse. Con la frase «mi dolsi, e ora mi ridoglio» (*Inferno,* XXVI, 19), il personaggio Dante esprime la coscienza di tale possibilità.

La seconda, più compiuta risposta è che la navigazione dell'Ulisse pagano *anticipa,* in senso tipologico, quella di Dante cristiano. Va sottolineato a questo punto come sia un elemento *strutturale* della storia che Ulisse fa parte del mondo degli eroi antichi. Il rapporto che intercorre tra Dante e tra di lui, rispecchia il modello che i pensatori del mondo cristiano del Medioevo avevano adottato ad interpretare la loro relazione alla cultura pagana dell'antichità. Essi concepivano i valori dell'antichità come tappe della via che porta ai valori cristiani, e credevano di essere giustificati di

conservarli, o risuscitarli, come anticipazioni di questi ultimi. La relazione di Ulisse a Dante è quindi una relazione tipologica.

Chiarito questo, ci sono ancora altre interpretazioni del naufragio immaginario di Dante. Secondo l'interpretazione moraleggiante, il poeta, dopo aver abbandonato Beatrice, è caduto nello stato del peccato e per poco non si perse. Tale significato è inerente alle accuse che Beatrice nel canto XXX del *Purgatorio* lanciò contro di lui, ed è suggerito anche da certi altri luoghi autoreferenziali del poema. Da un altro punto di vista è ovvio pensare che Dante fosse in crisi *da poeta e filosofo.* La spiegazione di colorito psicologico, che è pur sempre moraleggiante, rinvia ugualmente a una crisi poetica che può essere risolta solo a prezzo di un rinnovamento radicale.

Se è così, ci si imbatte di nuovo nel sistema complesso dei rinvii interni all'intero corpo dei testi dell'autore. Nel momento in cui Beatrice appella Dante per nome (*Purgatorio,* XXX, 55), tale nome si riferisce a *Dante personaggio.* Ma stiamo attenti: il nome si riferisce a Dante personaggio *in quanto* autore delle sue opere precedenti, *Vita nuova* e *Convivio.* L'accusa di Beatrice secondo cui Dante «volse i passi suoi per via non vera, / imagini di ben seguendo false» (*Purgatorio,* XXX, 130–131), potrebbe essere rivolta anche ad Ulisse, il quale, avendo una fiducia eccessiva nella ragione, si sperse. Si può essere certi che cagione di tale accusa è il *Convivio,* che è testimonianza del fatto che Dante abbandonò la Beatrice della *Vita nuova* per la «donna gentile» della filosofia, e così si cacciò in un meandro.

Il naufragio di Dante può avere dunque il senso che egli non ha finito, o non ha potuto finire il *Convivio.* Forse i rimproveri di Beatrice sono riferibili anche alla versione della metafora della navigazione, la quale introduce il secondo trattato del *Convivio:* «lo tempo chiama e domanda la mia nave uscir di porto; per che, dirizzato l'artimone de la ragione a l'òra del mio desiderio, entro in pelago con isperanza di dolce cammino e di salutevole porto e laudabile» (*Convivio,* II, i, 1). L'espressione «l'artimone de la ragione», adoperata in questo brano, è una forte segnalazione. Letta retrospettivamente, cioè alla luce dell'*Inferno,* essa suggerisce che il naufrago non è altro che il navigatore che alzò le vele della ragione.

Che Ulisse sia il ritratto di Dante, va inteso nel senso che Ulisse è una metà, o un altro «io», di Dante. In tale rapporto è racchiuso il rapporto tra le principali fasi dello sviluppo dell'opera dantesca. Ulisse è il Dante del *Convivio.* John Freccero l'ha detto così: Ulisse «rappresenta un momento

della vita del viaggiatore».[1] Vi aggiungo: se il *Convivio* è il naufragio, allora la *Divina Commedia* è la salvezza, è l'opera redentrice nel senso che realizza l'immensa ambizione poetica di Dante.

2. Un altro *io:* Guido

Nella scena, dedicata a Sigieri di Brabante, il più famoso rappresentante degli aristoteliani radicali, Dante mette in bocca di Tommaso, fra l'altro, queste parole: «a morir li parve venir tardo» (*Paradiso,* X, 135).

Che cosa significa che Sigieri, nella sua vita, era in attesa della morte?

Maria Corti ha richiamato l'attenzione al fatto che a tale questione l'ultima opera di Sigieri dà forse una risposta illuminante. Il suo scritto incompiuto, il *De anima intellectiva,* si interrompe al punto dove egli esorta il lettore a leggere e a studiare, perché la vita in cui non è possibile esercitare un'attività intellettuale, è come la morte e il sepolcro: «cum vivere sine litteris mors sit et vilis hominis sepultura».[2] E appunto, Sigieri, essendo privato dei mezzi della ricerca e dello studio, era vissuto come se fosse già morto.

Non è una coincidenza casuale che per Dante, come per Sigieri, la vita priva di contenuto intellettuale è simile alla morte. In tutti i due casi abbiamo a che fare con un'eco della dottrina aristoteliana, di cui fanno testimonianza anche altri luoghi danteschi: «se 'l vivere è l'essere [dei viventi, e ‹vivere ne l'uomo è ragione usare›, ragione usare è l'essere] de l'uomo, e così da quello uso partire è partire da essere, e così è essere morto» (*Convivio,* IV, vii, 12).

Dunque, il messaggio di Dante non è soltanto ciò che la ragione priva di guida ci porta alla morte (come dimostra la tragedia di Ulisse), ma anche ciò che non usare la ragione equivale a essere morti.

Da questo ultimo pensiero l'ambiente del giovane Dante era fortemente influenzato. L'interprete principale ne era Guido Cavalcanti, che Boccaccio, in una novella del *Decameron* caratterizzò così: «egli fu un de'

[1] John Freccero, L'Ulisse di Dante, 205. In *Dante. La poetica della conversione,* Bologna, il Mulino, 1989, 195–210.

[2] Citato da Maria Corti, Tre versioni dell'Aristotelismo radicale nella Commedia, 101. In *Dante a un nuovo crocevia,* Firenze, Sansoni, 1982. (Il trattato di Sigieri si trova nel volume 13° di Philosophes Médiévaux: Siger de Brabant, *Questiones in Tertium de anima, De anima intellectiva, De aeternitate mundi,* ed. Bernardo Bazán, Leuven, Peeters, 1972.)

migliori loici che avesse il mondo e ottimo filosofo naturale». È significativo che il motto di Guido nel *Decameron* secondo l'interpretazione del «messer Betto» è che gli ignoranti e gli insensati sono simili ai morti:

> «Gli smemorati siete voi, se voi non l'avete inteso. Egli ci ha detta onestamente in poche parole la maggior villania del mondo; per ciò che, se voi riguardate bene, queste arche sono le case de' morti, per ciò che in esse si pongono e dimorano i morti; le quali egli dice che sono nostra casa, a dimostrarci che noi e gli altri uomini idioti e non litterati siamo, a comparazion di lui e degli altri uomini scienziati, peggio che uomini morti, e per ciò, qui essendo, noi siamo a casa nostra»
>
> (*Decameron,* VI, 9)

Ci sono poche tracce concrete del grande ruolo che Cavalcanti ebbe nella vita di Dante come uomo e poeta. Il più importante segno di tale ruolo si trova nel commento del primo sonetto della *Vita nuova* dove Dante lo chiama il «primo de li miei amici», e vi aggiunge che «questo fue quasi lo principio de l'amistà tra lui e me, quando elli seppe che io era quelli che li avea ciò mandato» (*Vita nuova,* III).

Si tratta dunque fin dall'inizio di un sodalizio primariamente letterale, basato sulla comunità dei principi e obiettivi poetici dei due amici. Oltre a ciò, Guido, anche da filosofo epicureista e averroista, ebbe un'influenza notevole sulla formazione intellettuale di Dante. Tale impatto evidentemente contribuì a destare l'interesse di Dante ai commenti del *De anima* aristoteliano e ai filosofi che discutevano in modo serio e nuovo il problema della beatitudine possibile nella vita terrestre, e della ragione come il sommo bene.

Alla luce di ciò che sappiamo è veramente sorprendente che, a prescindere da una sola menzione, la *Divina Commedia* non parla di Guido. Per spiegare questa omissione non è affatto sufficiente richiamarci al fatto che nel momento fittizio del viaggio egli era stato ancora vivo («‹Or direte dunque a quel caduto / che 'l suo nato è co' vivi ancor congiunto [...]›»; *Inferno,* X, 110–111).

Ma, stranamente, proprio per tale omissione e assenza, Guido è dappertutto presente. Già l'attesa della sua apparizione che non si avvera mai, ci rammenta perpetuamente l'esistenza del filosofo senza il quale Dante non sarebbe mai stato come lo conosciamo. Per giunta, l'assenza di Guido è solo apparente. Anche se di persona egli non è evocato, è idealmente presente.

Il suo nome occorre nella *Divina Commedia* soltanto una volta, nel dialogo di Dante con il padre, Cavalcante de' Cavalcanti:

«Da me stesso non vegno:
colui che attende là, per qui mi mena
forse cui Guido vostro ebbe a disdegno.»
(*Inferno,* X, 61–63)

Il vecchio Cavalcanti, che soffre nel suo sepolcro ardente, si trova nella compagnia dei fedeli di Epicuro, «che l'anima col corpo morta fanno» (*Inferno,* X, 15). Guido, come sappiamo, è annoverato pure tra i filosofi epicureisti. Dante subito si contrappone ad essi, dicendo che non viene da se stesso, perché nella persona di Beatrice, o (secondo come si interpreta il verso 62) nella persona di Virgilio, egli ha una guida autorevole. Ciò esprime drammaticamente la separazione già avvenuta di Guido e di Dante. Mentre il primo, come Ulisse, ha sempre fiducia nella forza della ragione, il secondo riconosce che esiste un'autorità più alta della ragione.

Il parallelo tra Guido e Ulisse è inconfondibile. Dante ha lo stesso rapporto alle due figure. Tutte le due rappresentano, in certo senso, l'*io* precedente di Dante che egli ha già superato.

La presenza di Guido è dunque intellettuale, è quella di un testo. Egli è presente come un testo nel testo di Dante poeta. Il rapporto delle due figure è quello che esiste tra testi. Raccontando come l'amore la condusse alla morte, Francesca espone una teoria dell'amore per spiegare la sua tragica storia, similmente a Ulisse che pure fa appello a una teoria («seguir virtute e canoscenza»; *Inferno,* XXVI, 120) per spiegare la sua ultima impresa.

Le tesi di Francesca sono le seguenti: l'amore è la facoltà o capacità delle persone nobili («Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende»; *Inferno,* V, 100); la forza dell'amore è così grande che per forza dev'essere ricambiato («Amor, ch'a nullo amato amar perdona»; 103); la passione dell'amore è mortale («Amor condusse noi ad una morte»; 106). Come in tanti altri casi, anche per queste tesi possiamo tener conto di diverse fonti. Per esempio, per quello che riguarda il verso 100, oltre all'evidentissimo riferimento a Guinizzelli, si può evocare come fonte anche il trattato dell'amore di Andrea Cappellano.[3] Tuttavia, l'immagine della burrasca infernale, come

[3] Andreae Capellani Regii Francorum *De amore libri tres,* ed. Ernst Trojel, München, Eidos, 1964; Andrea Capellano, *Trattato d'amore. Testo latino del sec. XII con due traduzioni toscane inedite del sec. XIV,* a cura di Salvatore Battaglia, Roma, Perrella, 1947.

metafora della forza irrazionale e indomabile dell'amore, ci fa venire in mente soprattutto la *Donna me prega.* Nella canzone di Cavalcanti la morte è vista come una quasi inevitabile conseguenza dell'amore:

Di sua potenza segue spesso morte
(*Donna me prega,* 35)

Nello stesso tempo è possibile che, come Gennaro Sasso ipotizza, tutta la teoria autogiustificatrice di Francesca, interamente, abbia radici nella filosofia dell'amore della *Donna me prega.*[4] La teoria di Francesca si nutre delle idee espresse in questa canzone, e la sua dannazione simboleggia il fallimento di tali idee.

Tuttavia, il narratore prova pena per i personaggi del canto. Il tono fondamentale del canto è quello della pietà:

«Francesca, i tuoi martìri
a lagrimar mi fanno tristo e pio.»
(*Inferno,* V, 116–117)

Mentre che l'uno spirto questo disse,
l'altro piangea; sì che di pietade
io venni men così com'io morisse.
E caddi come corpo morto cade.
(*Inferno,* V, 139–142)

Se è lecito dire, la pena provata da Dante personaggio è di carattere «teoretico» o «intellettuale», come lo è la pena che egli prova per Ulisse («mi dolsi, e ora mi ridoglio»). In altre parole, indipendentemente dalle emozioni attribuitegli, l'episodio esprime nella lingua della compassione la presa di posizione positiva di Dante personaggio nei riguardi di una concezione di cui egli comprende i motivi ma la quale egli non abbraccia più. Il linguaggio con cui parla di Francesca e di Ulisse, crea una stretta affinità tra di loro. E tale affinità non consiste semplicemente nella similitudine del loro destino tragico, bensì nel fatto che la loro tragedia è determinata da cause simili: da una parte, dalla fede nella potenza della ragione, e dall'altra, dalla fede nella potenza dell'amore.

[4] Gennaro Sasso, *Dante, Guido e Francesca,* Roma, Viella, 2008; cfr. il capitolo Francesca da Rimini (173–196).

Giampaolo Salvi

DANTE LATINOS KIHÁGÁSAI

A *Pokol* X. énekének 63. verssorában („forse cui Guido vostro ebbe a disdegno”) található vonatkozó mellékmondatot eddig két különböző módon is értelmezték.[1]

1. A hagyományos interpretáció szerint egy áthelyezett vonatkozó mellékmondatról van szó, melynek az antecedense „colui ch’ attende là” (62), vagyis Vergilius. A 62–63. sorokat tehát („colui ch’ attende là, per qui mi mena / forse cui Guido vostro ebbe a disdegno”) a következőképpen kellene értelmezni: „e helyen [vagyis a Poklon] át, aki ott vár, az vezet engem, akit a te Guidód lenézett”. Ez az az értelmezés, mely Babits fordításából kiviláglik.

2. Egy másik interpretáció szerint, mely a XIX. század második felében született, inkább egy szabad vonatkozó mellékmondatról lenne szó. Az értelmezés így a következő: „az, aki ott vár, elvezet engem e helyen át ahhoz, akit a te Guidód lenézett”, ahol a személyt, akire utalás történik, általában Beatricével azonosítják.[2] Ezt az értelmezést választotta Nádasdy Ádám a *Commedia* készülő fordításában.

Köszönetet szeretnék mondani Paola Benincànak és Diego Dottónak értékes megjegyzéseikért, melyekkel e cikk első fogalmazványát illették, Nádasdy Ádámnak, amiért rendelkezésemre bocsátotta eddig kiadatlan *Commedia*-fordítását, valamint Lax Évának, aki ezt a tanulmányt magyarra fordította.

[1] A *Commediá*t az alábbi kiadás alapján idézzük: Dante Alighieri, *La Commedia secondo l’antica vulgata,* a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966–1967.

[2] Más, kevésbé valószínű, és/vagy a mi témánk szempontjából kevésbé releváns lehetőségekhez ld. Enrico Malato összefoglalóját: Enrico Malato, Il „disdegno” di Guido. Chiosa a *Inf.,* X 63: „forse cui Guido vostro ebbe a disdegno”. In *Studi su Dante. „Lecturae Dantis”, chiose e altre note dantesche.* Cittadella, Bertoncello, 2006, 425–459.

(1) „Se per questo cieco / carcere vai per altezza d'ingegno, / mio figlio ov'è? e perché non è teco?". / E io a lui: „Da me stesso non vegno: / *colui ch'attende là per qui mi mena / forse cui Guido vostro ebbe a disdegno*".[3] (Dante, *Inferno,* X, 58–63)

a. „Ha téged a tehetség / tesz képessé, hogy bejárd ezt a börtönt, / hol van a fiam? Ő mért nincs veled?" / S szóltam: „Nem saját erőmből jövök; / ő, aki itt vár, tán elvisz ahhoz, / akit a maga Guidója lenézett." (Nádasdy Ádám)

b. „[...] ez biztatott itt, ki iránt Gidód / tán megvetés volt, mit szivében rejtett." (Babits Mihály)

Erre a kettős interpretációra még rárakódik egy másik probléma is, amely a *forse* határozószó hatókörét illeti: ha az 1. értelmezést fogadjuk el, csak a vonatkozó mellékmondat tartalmára utalhat („akit Guidód talán lenézett"), vagyis nem vonatkozhat a főmondatra, mivel Dante nem vonhatja kétségbe azt a tényt, hogy Vergilius a vezetője (*„talán az vezet, aki ott vár"). Ha a 2. értelmezést fogadjuk el, nem lenne nehéz a *forsé*t a főmondatra vonatkoztatni, akár úgy, hogy Dante kételyét fejezi ki a személlyel kapcsolatban, akihez tart („elvezet, azt hiszem, ahhoz, aki"), akár pedig úgy, hogy a kétely a cél elérésével kapcsolatos („elvezet, ha minden jól megy, ahhoz, aki"); de a *forsé*t többen a szabad vonatkozó mellékmondat esetében is a vonatkozó mellékmondat tartalmára vonatkoztatják „elvezet ahhoz, akit talán a te Guidód lenézett".[4]

Egy fontos és jól dokumentált cikkében Mirko Tavoni újra megvizsgálta ezt a kérdést, méghozzá kifejezetten nyelvészeti szempontból.[5] Azt igyekezett bebizonyítani, hogy ha figyelembe vesszük a nyelvekre érvényes egyetemes megszorításokat, lehetetlen, hogy a *forse* a vonatkozó mellékmondatra utaljon: az egyetlen lehetséges interpretáció tehát az, amelyikben a vonatkozó mondat egy szabad vonatkozó mellékmondat, és amelyben a *forse* a főmondatra vonatkozik („talán elvezet ahhoz, aki").

---

[3] Az idézeteken belüli kiemelések minden esetben tőlünk származnak.

[4] A *forse* kifejezetten kételyt jelentő értéke helyett lehetne enyhítő értelmű, udvarias jelentése is ('ha szabad ezt mondanom'), az összes javasolt értelmezésben.

[5] Mirko Tavoni, Contributo sintattico al „disdegno" di Guido (*If* X 61–63). Con una nota sulla grammaticalità e la leggibilità dei classici. *Nuova Rivista di Letteratura Italiana,* 2002/1, 51–80.

A következőkben mi is szeretnénk nyelvészeti szempontból újravizsgálni a kérdést, méghozzá a *Grammatica dell'italiano antico*[6] elemzései fényében, melyek a XIII. és a kora XIV. századi olasz nyelvet írják le. Konkrétan, anélkül, hogy választanánk az 1. és a 2. interpretáció között, szeretnénk újraértékelni az 1. interpretációt, amelyet manapság mellőznek a 2. interpretáció javára (egy-két jelentős kivétellel),[7] de amelynek mindenképpen nagy előnye az egyszerűség – legalábbis a Dante-magyarázók több mint öt évszázadon keresztül így értelmezték, és eszükbe sem jutott az alternatív magyarázat.[8] Megállapítjuk, hogy mindannak a fényében, amit a középkori olasz nyelvről tudunk, felmerül még egy másik nehézség, melyre eddig senki sem hívta fel a figyelmet, és amely látszólag ellentmond ennek az interpretációnak. Lényegében azonban akár ez a probléma, akár a Tavoni által vizsgált másik, ennél sokkalta súlyosabb nehézség is legyőzhető. Az 1. részben a leírás teljessége érdekében röviden érinteni fogjuk a szerkezet néhány, nem problémás pontját; a 2. részben megvizsgáljuk a szórend egy aspektusát, amely nem felel meg ugyan a korabeli használatnak, de ugyanakkor megfelel a dantei használatnak; végül a 3. részben megvizsgáljuk a *forse* hatókörének összetettebb problémáját, és hogy ez hogyan illeszthető bele a Dante által használt szintaktikai latinizmusok általánosabb csoportjába. Nem érintjük ugyanakkor a mű narratív és gondolati szerkezetének általánosabb interpretációs problémáit, melyek segíthetnek a két fő interpretáció közötti választásban.

1. A szövegkörnyezet és a vonatkozó mellékmondat

Mielőtt a szorosabban vett nyelvtani problémákkal foglalkoznánk, megjegyezzük, hogy a hagyományos interpretáció az, amelyik jobban beleilleszkedik a közvetlen szövegkörnyezetbe.[9] Dante épp ez előtt azt mondta: „Nem saját erőmből jövök", vagyis „nem a saját elhatározásomból jövök", és az ezt követő mondat rávilágít, ki az, aki őt a Pokol útjain végigvezeti: „az, aki ott vár, vezet engem" (*colui ch'attende là* a mondat fókusza; ld. lent, 2.). Miután tehát elmondja, mi *nem* az oka utazásának, elmondja, mi az

[6] *Grammatica dell'italiano antico,* a cura di Giampaolo Salvi – Lorenzo Renzi, Bologna, il Mulino, 2010.
[7] Például Malato, Il „disdegno" di Guido.
[8] Ez természetesen nem jelenti azt, hogy Dante fejében nem lehetett jelen.
[9] Vö. például Malato, Il „disdegno" di Guido.

oka (a „motorja”, „mozgatórugója”, ahogy az *Ottimo commento* mondja). Szabad vonatkozó mellékmondatként való értelmezésében viszont a két mondat kapcsolata kevésbé lenne szoros: miután leszögezte, mi *nem* oka jövetelének, Dante annak célját jelöli meg: „Vergilius elvezet valakihez, aki” (itt a fókusz a szabad vonatkozó mondat lenne).

Ami a vonatkozó mellékmondatot illeti, ennek áthelyezése a régi olaszban természetes volt, ahogy a (2) példa mutatja;[10] két vonatkozó mondatnak ugyanarra az antecedensre való halmozása is lehetséges volt, mint a (3) példában, ahol két korlátozó vonatkozó mellékmondatunk van,[11] míg a dantei példában egy korlátozó *(ch'attende là)* és egy áthelyezett nem-korlátozó vonatkozó mellékmondat szerepel. Végül a régi olaszban a *cui* obliquus esetben lévő vonatkozó névmás betölthette a tárgy szerepét, ahogy a (4) példában,[12] míg a modern olaszban ezt a funkciót a *che* tölti be.

(2) *Di colui* dé essere il danno *di cui* è 'l pro'.
Azé kell lennie a kárnak, akié a haszon.[13]

(3) e così credette che quella fosse persona *che avesse vita, che istesse nell'acqua*
és így azt hitte, hogy az egy élő személy, aki a vízben van[14]

(4) così avea ella conceputo d'uccidere me e le mie sorelle, *cui* ella avea ingenerate di suo corpo
így azt tervezte, hogy megöl engem és nővéreimet, akiket testében fogant[15]

2. A fókuszpozíció

Amint fentebb megjegyeztük, az 1. interpretáció megköveteli, hogy a mondat fókusza a *colui ch'attende là* legyen (nem lehet a *per qui,* mivel

[10] Paola Benincà – Guglielmo Cinque, La frase relativa, 5.2. In *Grammatica dell'italiano antico,* 469–507.
[11] Ibidem, 5.4.
[12] Ibidem, 2.2.3.1.
[13] *Fiori e vita di filosafi e d'altri savi e d'imperadori,* edizione critica a cura di Alfonso D'Agostino, Firenze, La Nuova Italia, 1979, XXIV. A példamondatok magyar nyelvű értelmezését – hacsak nem jelezzük külön – saját fordításunkban közöljük.
[14] *Novellino,* a cura di Guido Favati, Genova, Bozzi, 1970, 46. novella.
[15] Brunetto Latini, *Rettorica,* a cura di Francesco Maggini, Firenze, Le Monnier, 1968, 137.

a szereplők számára nyilvánvaló, hogy Dante a Poklon halad keresztül, és nem lehet az áthelyezett vonatkozó mellékmondat, melynek nem-korlátozó jelentése van és parentetikus információt tartalmaz). Általában azonban egy mondat fókuszának, ha az ige előtt áll, közvetlenül kell megelőznie az igét, mint az (5) példákban,[16] míg a *Pokol* X. énekének 62. sorában az igétől a *per qui* (tematikus) összetevő választja el.

(5) a. *quelle donne* aiutino il mio verso / ch'aiutaro Anfione a chiuder Tebe
segítsenek a nők, kik Théba várat / emelni segítettek Amphionnak[17]

b. *non sanza diletto* ti fier note
nem kedved ellen ismered meg őket[18]

Míg az olyan példákban, mint az (5), az általános szabály érvényesül, a *Commediá*ban nem ritkák azok az esetek, melyekben a fókusz nem közvetlenül előzi meg az igét. A (6)-ban közlünk néhány példát (a *Pokol* XXXI–XXXIII. énekeiből), melyekben a dőlt betűvel jelzett konstituenst különböző valószínűséggel fókusznak lehet tekinteni:[19] az igétől (amely minden példában, ahogy az (1)-ben is, a sor végén található) egy vagy (mint a (6b) második esetében) két összetevő választja el.

(6) a. Perché *cotanto* in noi ti specchi?
Miért olyan fürkészve bámulsz minket?[20]

b. *lunga vita* ancor aspetta / se *'nnanzi tempo* grazia a sé nol chiama.
még hosszu élet várja, / ha Ég idő előtt nem fogja híni.[21]

c. *non sanza tema* a dicer mi conduco
csak félelemmel fogok énekemnek[22]

---

[16] Paola Benincà, La periferia sinistra, 1.3.3. In *Grammatica dell'italiano antico,* 27–59.
[17] Dante, *Inferno,* XXXII, 11–12. Babits Mihály fordítása.
[18] Dante, *Purgatorio,* VII, 48.
[19] Biztosan az a (6f), mely kérdő névmást tartalmaz, nagy valószínűséggel azok a (6a, d, g) példák, melyek kvantorokat tartalmaznak, és a (6c), mely tagadó értelmű konstituenst tartalmaz.
[20] Dante, *Inferno,* XXXII, 54.
[21] Ibidem, XXXI, 128–129. Babits Mihály fordítása.
[22] Ibidem, XXXII, 6. Babits Mihály fordítása.

d. Perché tu mi dischiomi, / né ti dirò ch'io sia, né mosterrolti / se *mille fiate* in sul capo mi tomi.

Még ha kitéped is a hajamat, akkor sem mondom meg neked, ki vagyok, sem meg nem mutatom, ha ezerszer rásújtasz is a fejemre.[23]

e. come *'l pan* per fame si manduca

ahogyan az ember kenyeret eszik, ha éhes[24]

f. se non piangi, *di che* pianger suoli?

ha most nem sírsz, mitől szoktál sírni?[25]

g. *ambo le man* per lo dolor mi morsi

a fájdalomtól mindkét kezembe beleharaptam[26]

h. *al fondo de la ghiaccia* ir mi convegna.

a jég mélyére kelljen mennem.[27]

Dante más esetekben is alkalmaz a *Commediá*ban „rendhagyó" szórendeket, amint ez a (7a) és (7b) példák összehasonlításából kitűnik. A (7a)-ban a *mi* klitikum szabályosan a ragozott igealak előtt áll, mivel az igét egy rematikus összetevő előzi meg,[28] míg a (7b)-ben, hasonló szintaktikai környezetben, a klitikum váratlanul követi az igét.

(7) a. giunto mi vidi

azt láttam, hogy megérkeztem[29]

b. dicere udi'mi

azt hallottam, hogy azt mondják nekem[30]

Ha eltekintünk a *forse* kérdésétől, melyről a következő szakaszban lesz szó, megállapíthatjuk, hogy a 62–63. verssorok hagyományos interpretá-

23 Ibidem, XXXII, 100–102.
24 Ibidem, XXXII, 127.
25 Ibidem, XXXIII, 42.
26 Ibidem, XXXIII, 58.
27 Ibidem, XXXIII, 117.
28 Benincà, La periferia sinistra, 1.5.
29 Dante, *Paradiso,* II, 25.
30 Dante, *Inferno,* XXXII, 19.

ciója nem vet fel különleges nyelvtani problémákat: az áthelyezett vonatkozó mellékmondat megfelel a régi olasz nyelvhasználatnak, míg a főmondat szórendje, ha eltér is az általánosan használttól, egybecseng a *Commedia* dantei nyelvhasználatával.

3. A *FORSE* HELYE

3.1. *Kiemelés vagy előrehelyezés?*

Ahogy a bevezető szakaszban megállapítottuk, az 1. interpretációban a *forsé*t csak úgy lehet magyarázni, mint aminek a hatóköre a vonatkozó mellékmondaton belül van. Ezt az értelmezést kissé megnehezíti a vonatkozó névmás előtt elfoglalt helye, ami épp ezért vita tárgyát képezte a modern szövegmagyarázók körében. Mirko Tavoni megjegyzi,[31] hogy az ehhez hasonló esetekben a modern olasz nyelvben a *forse* csakis a főmondatra vonatkoztatható, és valóban, az olyan mondatok, mint (8a), ahol a *forse* a főmondatban található, nem szinonimái az olyan mondatoknak, mint (8b), melyekben a *forse* a vonatkozó mellékmondatban foglal helyet.[32]

(8) a. Giulia forse ti porterà a vedere il film di cui Piero ti ha parlato.
Giulia talán elvisz téged megnézni azt a filmet, amelyről Piero beszélt neked.

b. Giulia ti porterà a vedere il film di cui Piero forse ti ha parlato.
Giulia elvisz téged megnézni azt a filmet, amelyről Piero talán beszélt neked.

Tavoni ezt a tényt egy olyan megszorítással magyarázza, amely megakadályozza a vonatkozó mellékmondatokból való kiemelést. Ez a megszorítás a „szigetekből” való kiemelés – Ross által bevezetett – tiltásának

[31] Tavoni, Contributo sintattico al „disdegno” di Guido.
[32] Tavoni megkülönbözteti az ilyen példákat azoktól, melyekben a főmondati tartalom előfeltevéssel bír, és a főmondatban szereplő *forse* hatóköre a vonatkozó mellékmondatra terjedhet ki. Az ilyen jellegű példákban a *forse* nincs kiemelve, de a határozószó hatóköre az egész összetett mondatra kiterjed. Ez az értelmezés nem lehetséges a dantei példa esetében.

egyik alesete,[33] amelynek, mivel egyetemes értékkel bír, Dante nyelvére is érvényesnek kellett lennie.

Létezik azonban egy másik lehetőség, melyet Tavoni nem vesz figyelembe, mégpedig az, hogy a mi példánkban a *forse* nem a vonatkozó mellékmondatból lett kiemelve, hanem magának az alárendelő vonatkozó mellékmondatnak az első szava; tehát számolnunk kell azzal az eshetőséggel, hogy a régi olaszban a vonatkozó szintagma nem az első helyet foglalja el a vonatkozó mellékmondatban szereplő konstituensek lineáris rendjében.

Általánosan tekintve azonban ez a lehetőség is kizártnak látszik. Idézzük itt a Paola Benincà által felvázolt sémát, amely a régi olasz nyelv mondatszerkezetének bal perifériáját ábrázolja:[34]

$\lfloor_4$vonatkozó szintagma$\rfloor$ *che*$\mathbf{T}_4$ $\lfloor_3$Keret / Függő Topik$\rfloor$ $\mathbf{T}_3$ $\lfloor_2$Topik$\rfloor$ $\mathbf{T}_2$
$\lfloor_1$Operátor/Fókusz$\rfloor$ *che*/V$\mathbf{T}_1$ # $\lfloor_0$alany$\rfloor$ $\mathrm{V}_{\text{IDŐJELES}}\mathbf{T}_0$

Ahogy látjuk, a vonatkozó szintagma a mondatban az abszolút első helyet foglalja el, és megelőzi az alárendelő mellékmondat bármelyik másik összetevőjét.

Létezik azonban jónéhány példa Danténál és más szerzőknél, melyekben a vonatkozó szintagma előtt találunk egy másik konstituenst.

A) Van legalább egy dantei példa, melyben a *forse* megelőzi a vonatkozó névmást (egy antecedenssel rendelkező vonatkozó mellékmondatban), és amelyben a *forsé*t a vonatkozó mellékmondaton belül kell értelmezni ('akire talán ti gondoltok'):[35]

(9) Madonne, lo fine del mio amore fue già lo saluto di questa donna, *forse di cui* voi intendete

Hölgyeim, szerelmem célja eddig e hölgy üdvözlése volt, azé, akire talán ti is gondoltok[36]

---

[33] John Robert Ross, *Infinite Syntax!,* Norwood, New Jersey, ABLEX, 1986.

[34] Benincà, La periferia sinistra, 1.1.1.

[35] Tavoni véleménye ellenkezik ezzel, de nem látjuk be, hogy lehetne a *forsé*t a főmondatra értelmezni. A Petrarcától való alábbi mondat elvileg alkalmas a kétféle értelmezésre: „I' non son *forse chi* tu credi." („Nem az vagyok [talán], kinek [talán] te gondolsz engem"; Petrarca, *Canzoniere,* ed. commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996, XXIII, 83. Végh György fordítása.)

[36] Dante, *Vita nuova,* ed. critica a cura di Michele Barbi, Firenze, Bemporad, 1932, XVIII. Jékely Zoltán fordítása.

B) Benincà és Cinque[37] a „vonatkozó névmás kettős függése" címszó alatt azokat az eseteket határozzák meg, melyekben a vonatkozó névmás az előtt az alárendelő mellékmondat előtt áll, amelytől függ, és ahonnan normális esetben nem is lehet kiemelni. Lássuk a (10a) példát, melyben a vonatkozó szintagma az előtt a gerundiumos mondat előtt áll, melytől függ, és a (10b)-t, melyben a vonatkozó szintagma megelőzi azt a feltételes mondatot, melytől függ:

(10) a. Platone fece più libri, tra i quali ne fece uno de la immortalità dell'anima; *el quale libro legendo un altro filosafo,* sì si gittò a terra d'un muro, vogliendo morire per desiderio d'avere megliore vita.

Platón több könyvet is írt, melyek közt egy olyat, mely a lélek halhatatlanságáról szól; amely könyvet olvasván egy másik filozófus levetette magát egy falról, mivel arra vágyott, hogy halála után jobb életre keljen.[38]

b. Et questo appare manifestamente in alcuno savio che non sia parlatore, *dal quale se noi domandassimo uno consiglio* certo nollo darebbe tosto cosìe come se fosse bene parlante.

És ez nyilvánvalóan megmutatkozik annál a bölcsnél, aki nem szónok, akitől ha tanácsot kérnénk, biztosan nem felelne olyan gyorsan, mint hogyha jól beszélne.[39]

A vonatkozó névmást nem lehet kiemelni a gerundiumos mondatból (*el quale libro *un altro filosafo si gittò a terra d'un muro legendo*) vagy egy feltételes mondatból (*dal quale *certo non darebbe tosto uno consiglio se noi lo domandassimo*); de ezekben a példákban, ahol az alárendelő mellékmondat a mondat elején van, a vonatkozó névmás az alárendelő mellékmondat elé kerülhet (a *se* alárendelő szócska elé a (10b)-ben).[40] A régi olaszban a vonatkozó névmás kettős függése lehetséges volt egy szabad vonatkozó mellékmondatból kiindulva is, mint a következő példákban, ahol egy vonatkozó szintagma, mely a szabad vonatkozó mellékmondattól függ *(ne la quale; sanza la qual),* megelőzi az ezt bevezető vonatkozó szintagmát *(chi):*

37 Benincà–Cinque, La frase relativa, 5.3.

38 *Fiori e vita di filosafi,* VIII.

39 Brunetto Latini, *Rettorica,* 15.

40 A modern olaszban ezekben az esetekben a vonatkozó névmás a gerundiumos mondat belsejében marad: „avendo letto il quale, un filosofo si gettò a terra da un muro".

(11) a. Non ti ponere in casa troppo alta, *ne la quale chi vi sta* il convegna temere
Ne költözz túl magas házba, mert annak, aki ott lakik, félnie kell[41]

b. seggendo in piuma, / in fama non si vien, né sotto coltre; / *sanza la qual chi sua vita consuma,* / cotal vestigio in terra di sé lascia, / qual fummo in aere e in acqua la schiuma.

mert ülve párnaszékben / nem nyerhetsz hírt, se dunna közt lapulva. / És aki nem nyer hírt e földi létben, / maga után nagyobb nyomát se nyomja, / mint hab a vízen és a füst a légben.[42]

C) A következő példában a kérdő mondatként működő szabad vonatkozó mellékmondatban[43] egy főnévi igeneves bővítmény jelenik meg a vonatkozó névmás elé helyezve:[44]

(12) *A cigner lui qual che fosse 'l maestro,* / non so io dir
Hogy ki volt a mester, ki őt így megkötözte, nem tudom[45]

Azt gondoljuk, hogy mindezekben a példákban Dante szeme előtt a latin modell lebegett, amely – különösen a költészetben – megengedte, hogy a vonatkozó névmás ne csak a vonatkozó mellékmondat kezdő pozíciójában szerepeljen, hanem akár a második helyen (és – ritkábban – még belsőbb pozíciókban is), ahogyan az *Aeneis*ből vett alábbi példák mutatják:[46]

[41] *Fiori e vita di filosafi,* XXIV.
[42] Dante, *Inferno,* XXIV, 48–51. Babits Mihály fordítása.
[43] Nicola Munaro, La frase interrogativa, 3.4. In *Grammatica dell'italiano antico,* 1147–1185; Benincà–Cinque, La frase relativa, 4.11.
[44] A következő példában a mondat elején lévő főnévi csoportok valószínűleg a főmondat elejének Függő Topikjai, melyek függetlenek a vonatkozó mellékmondattól. A Függő Topikok ugyanis nem engedelmeskednek a sziget-megszorításoknak, tehát antecedensei lehetnek egy szabad vonatkozó mellékmondat belső összetevőjének (itt az alanynak): „*Lëaltade, in cui si truova,* / di fin pregio si rinnuova" és „*Villania, in cui regna,* / cortesia lo disdegna" („Az, kiben hűség található, kiváló hírnévvel dicsekedhet", „Azt, akiben hitványság uralkodik, a finom modor megveti"; Garzo, *Proverbi,* 117. és 221. disztichon. In *Poeti del Duecento,* II, a cura di Gianfranco Contini, Milano–Napoli, Ricciardi, 1960, 296–313). Ld. Guglielmo Cinque, Su alcune costruzioni a prolessi in italiano. In *Teoria linguistica e sintassi italiana,* Bologna, il Mulino, 1991, 277–309.
[45] Dante, *Inferno,* XXXI, 85–86.
[46] A (11) példában szereplő típushoz ld. még alább a 3.2.1.-et.

(13) a. O Regina, *novam cui* condere Iuppiter urbem / iustitiaque dedit gentis frenare superbas, / Troes te miseri, ventis maria omnia vecti, / oramus, prohibe infandos a navibus ignis, / parce pio generi, et propius res aspice nostras.

Úrnőm, kit Jupiter kijelölt új várat emelni / És hogy e dölyfös törzseket itt törvénybe te törjed, / Most mi szegény trószok kérünk: oly sok habon űzött / Minket a szél, szánj hát, vad tűz ne eméssze hajóink, / S nézze szemed jámbor népünk bajait behatóbban.[47]

b. Unus abest, *medio in fluctu quem* vidimus ipsi / submersum

Egy a hiányzó csak, ki a tengervészben előttünk / Pusztult el[48]

c. Cithara crinitus Iopas / personat aurata, *docuit quem* maximus Atlas.

a fürtös Iópás kezd aranyos citharáján / Dalt pengetni, amint neki rég tanitotta nagy Atlas.[49]

d. qualis ubi in lucem coluber mala gramina pastus, / *frigida sub terra tumidum quem* bruma tegebat, / nunc, positis nouus exuuiis nitidusque iuuenta, / lubrica conuoluit sublato pectore terga / arduus ad solem, et linguis micat ore trisulcis.

a kígyó, / Mely mérges füveket legelészve dagadtra tömődik, / S így telel át a hidegben a föld mélyén, ilyen éppen, / Hogyha kivedlik a bőréből s ifjan virul, újul, / S míg mellét fénynek, hátát gyűrűkbe feszíti, / Nyúlik a nap fele, rezgetvén hármas-hegyü nyelvét.[50]

Nem találtunk latin nyelvű példákat, amelyekben a vonatkozó névmás elé helyezett elem egy ‘talán’ értelmű határozószó lenne, de ennek ellenére valószínűsíthetjük, hogy a *forse* előrehelyezése a (9) és – ha elfogadjuk az 1. interpretációját – az (1) példában is erre a szerkezeti sémára vezethető vissza, méghozzá két okból: *a)* a latin Dante számára állandó modellként van jelen, amely arra ösztönzi őt, hogy korának normáihoz képest eltérő szintaktikai megoldásokat alkalmazzon, ahogyan ezt a 3.2.-ben példákkal fogjuk igazolni; *b)* mint ahogyan látni fogjuk a 3.3.-ban, a régi olaszban létezik egy, a latin modelltől független tendencia a mondathatározóknak

[47] Vergilius, *Aeneis,* I, 522–526. Az *Aeneis*t mindvégig Lakatos István fordításában idézzük.
[48] Ibidem, I, 584–585.
[49] Ibidem, I, 740–741.
[50] Ibidem, II, 471–475.

a bal perifériára való helyezésére, ami kedvezhetett a *forse* előrehelyezésének az (1) példában.

3.2. *Szintaktikai latinizmusok Danténál*

Az alábbiakban felsorolunk néhány egyéb példát azokra a Dante által használt szintaktikai szerkezetekre, melyek latin modelleket követnek, és elszakadnak a régi olasz nyelv általános használatától.

3.2.1. A vonatkozó névmás kettős függése szabad vonatkozó mellékmondatokkal

A fentebb, a (11) példában szereplő típus latin tükörfordítás, amely a *Commediá*n kívül csak latinból fordított, illetve latin mintára írott művekben fordul elő. Vö. a következő példával:

(14) magna vis conscientiae, *quam qui* neglegunt [...], se ipsi indicabunt.
nagy bennem a jó lelkiismeret ereje, és akik elhanyagolják azt [...], maguk leplezik le saját magukat.[51]

3.2.2. A műveltető szerkezet

Csakúgy, mint a modern olaszban, ha egy műveltető szerkezet főnévi igenév alakban levő igéje tranzitív, a főnévi igenév lexikális alanyát részeshatározóval (15a) vagy eszközhatározóval (15b) lehet kifejezni.[52] A *Commediá*ban (és Petrarcánál) azonban számos olyan esetet is találunk, melyekben tárgy fejezi ki ugyanezt (16).[53] Ez valószínűleg nem más, mint a latin *accusativus cum infinitivo* szerkezet imitációja, amely (leginkább versben) a *facio* igével is lehetséges volt (17).[54]

(15) a. e *fanno all'uomo dimenticare* lo bene
elfelejtetik az emberrel a jót[55]

[51] Cicero, *In Catilinam,* III, 27.
[52] Michela Cennamo, Costruzioni fattitive e percettive, 2.4.2.1.1. In *Grammatica dell'italiano antico,* 836–855.
[53] Ibidem, 2.4.2.1.2.
[54] Alfonso Traina – Giorgio Bernardi Perini, *Propedeutica al latino universitario,* Bologna, Pàtron, 1972, 168–169.
[55] *Il Tesoro di Brunetto Latini volgarizzato da Bono Giamboni [...] emendato con mss. ed illustrato da Luigi Gaiter,* Bologna, Gaetano Romagnoli, I–IV, 1878–1883, III. kötet, 125.

b. Qualunque persona de la città di Firenze [...] vorrà venire a questa compagnia, debbiasi *fare scrivere per lo notaio* de la compagnia ne' libri intra gli altri de la compagnia

Aki firenzei személy [...] csatlakozni kíván a jelen egyesüléshez, annak az egyesülés jegyzőjével kell beírattatnia magát a könyvekbe az egyesülés többi tagjai közé[56]

(16) el cominciò a *far sentir la terra* / de la sua gran virtute alcun conforto

éreztetni kezdte a földdel az ő nagy erejéből származó jót[57]

(17) nati coram *me cernere* letum / *fecisti*

gyerekem vesztét végignézetted e szemmel[58]

3.2.3. A visszaható névmás használata

A modern olaszhoz hasonlóan egy főnévi igenevet kísérő klitikus visszaható névmás csakis a főnévi igenév (nem kifejezett) alanyára vonatkozhat: a (18a)-ban például a főnévi igenév alanyára vonatkozik, amely a *sentia* tárgyával, vagyis a vonatkozó névmással koreferens, melynek az antecedense a *le ombre.* Egy klitikum, amely a főmondat alanyára vonatkozik, nem lehet visszaható, ha a főmondat alanya nem koreferens a főnévi igenév alanyával: így a (18b)-ben, ahol a főnévi igenév alanya *Atis,* a főmondati alanyra, *Cresó*ra vonatkozó klitikum *gli* (és nem *si*).

(18) a. *(l'ombre,) ch*'i' sentia / pietosamente piangere e lagnar*si*

(az árnyak,) akiket hallottam megindítóan sírni és panaszkodni[59]

b. *Creso,* re di Lidia, vide in sogno esser*gli* tolto Atis, suo figliuolo, da ferro

Kroiszosz, Lüdia királya, álmában látta, hogy fegyverrel megfosztják Atüsztől, fiától[60]

---

[56] *Capitoli della Compagnia della Madonna d'Orsammichele,* 668–669. In *Nuovi testi fiorentini del Dugento,* a cura di Arrigo Castellani, Firenze, Sansoni, 1952, 650–673.
[57] Dante, *Paradiso,* XI, 56–57.
[58] Vergilius, *Aeneis,* II, 538–539.
[59] Dante, *Purgatorio,* XX, 17–18.
[60] Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante,* a cura di Giorgio Padoan. In *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio,* VI, Milano, Mondadori, 1965, kommentár a VII. ének 85. sorához.

A *Commediá*ban azonban találunk olyan eseteket is, melyekben egy klitikus visszaható névmás koreferens olyan főmondati alannyal, amely különbözik a főnévi igenév alanyától:[61] a (19)-ben a főnévi igenév alanya ‘mi’ (= *ci*), nem *ella,* tehát azt várnánk, hogy *ella ci vide passar*le *davante* vagy *passare davante* a lei.

(19) *ella* ci vide passar*si* davante.
előtte elhaladni látott (minket)[62]

Itt is a latin imitációjáról van szó, melyben a visszaható névmások antecedense egy fölérendelő mellékmondat kitüntetett eleme is lehetett:

(20) *Ubii* [...] magnopere orabant ut *sibi* auxilium ferret
az ubiusok [...] nagyon kérték, segítsen rajtuk[63]

3.3. *Határozók a bal periférián*

Mivel hatókörük az egész mondatra kiterjed, a mondathatározók legkedveltebb pozíciója a mondat bal perifériája. Az alárendelő mellékmondatokban általában a *che* alárendelő szócska után találhatóak (21), de meg is előzhetik azt (22):[64]

(21) Pazientemente sostiene la fatta ingiuria quegli che piatosamente si ricorda *che forse* anche ha egli in sé cosa onde debbia essere sostenuto
Az viseli türelmesen a kapott sérelmet, aki jóindulatúan észben tartja, hogy talán saját magában is található olyasmi, amiért őt el kell viselni[65]

(22) Se qui per dimandar gente s’aspetta, / [...] io temo *forse / che* troppo avrà d’indugio nostra eletta.
Ha itt várunk valakire, ki útbaigazíthat, attól félek, hogy talán az út választása túlságosan is elhúzódik.[66]

---

[61] Verner Egerland, Il pronome riflessivo, 455. In *Grammatica dell’italiano antico,* 450–463.
[62] Dante, *Inferno,* VI, 39. Babits Mihály fordítása.
[63] Julius Caesar, *De Bello Gallico,* IV, 16. Szepessy Tibor fordítása.
[64] E példa esetében is elhatárolódunk Tavoni értelmezésétől, de vö. Mario Medici, Forse. In *Enciclopedia Dantesca,* V, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984^2.
[65] *Ammaestramenti degli antichi latini e toscani raccolti e volgarizzati per Fra Bartolommeo da San Concordio,* a cura di Vincenzo Nannucci, Firenze, Ricordi, 1840, 30. distinkció, V, 7.
[66] Dante, *Purgatorio,* XIII, 10–12.

Különösen érdekesek azok a példák, melyekben egy *che*vel összetett komplex alárendelő kifejezés található, ahol a *forse* megelőzi a *che*t, és beékelődik az alárendelő kifejezés közepébe:[67]

(23) a. Messere, cavalca, per Dio, per la via di Missina infino a L miglia *per ciò forse che* il re Carlo si levarà dalla terra

Uram, lovagolj, az Istenért, 50 mérföldet Messina felé, mert talán (így) Károly király elhagyja az országot[68]

b. tra noi dico, *avvegna forse che* tra altra gente addivenisse, e addivegna ancora, sì come in Grecia, non volgari ma litterati poete queste cose trattavano

nálunk, mondom, miképp Görögországban is, nem köznyelvi, hanem tudós költők tárgyalták ezeket a dolgokat, jóllehet talán más nemzeteknél másképpen volt és most is másképpen van[69]

Ide soroljuk a következő példákat is, melyekben az alárendelő szócska kétszer szerepel,[70] s amelyeket általában a *forse che/forseché* alak alesetei közé sorolnak[71] – de maga a tény, hogy a *forseché* forma létrejöhetett, valószínűsíti az olyan szerkezetek meglétét, ahol a *forse* megelőzte a *che*t:

(24) a. sono apparito alli occhi a molti *che forse che* per alcuna fama in altra forma m'aveano imaginato

sokak szeme elé kerültem, akik talán hallomásból másképpen képzeltek el[72]

b. Se tu se' offeso, ché lo figliuolo tuo sia morto u per altro modo, tu non puoi sapere se però tu se' offeso, *che forse che* quelli fece lo facto tuo et lo bene tuo.

[67] Vö. az általánosabb megoldással: „E *avvegna che forse* piacerebbe a presente trattare alquanto de la sua partita da noi, non è lo mio intendimento di trattarne qui per tre ragioni" („És jóllehet talán illendő volna most valamit mondani a tőlünk való távozásáról, mégsem áll szándékomban beszélni erről három okból"; Dante, *Vita nuova,* XXVIII).

[68] *Leggenda di messer Gianni di Procida,* 64. In *Miscellanea di opuscoli inediti e rari dei secoli XIV e XV,* I. *Andrea Cappelli, Giovanni di Procida e il Vespro siciliano,* Torino, UTET, 1861, 43–68.

[69] Dante, *Vita nuova,* XXV.

[70] Lenka Meszler – Borbála Samu, Il complementatore „che", 2.1. In *Grammatica dell'italiano antico,* 769–781.

[71] Medici, Forse.

[72] Dante, *Convivio,* 1. értekezés, III.

> Ha sérelem ért, mert fiadat megölték, vagy más miatt, nem tudhatod, hogy ezzel sérelem ért-e (igazán), mert talán az, (aki azt tette,) az érdekedet és javadat szolgálta.[73]

A bal perifériára való előrehelyezés, egy olyan pozícióba, amely megelőzi a *che*t, természetesen más mondathatározót is érinthetett:

(25) a. se quelli del castello possono émpiere ei fossi d'acqua, sì dovemo sapere *che somigliantemente che* 'l castello n'è meno leggiermente cavato.

ha a várbeliek megtölthetik vízzel az árkokat, tudnunk kell, hogy hasonlóképpen nehezebb lesz bevenni a várat földalatti alagutak segítségével.[74]

b. basti *che solamente che* nella detta carta si contenga che

elég, ha az említett okmány csak azt tartalmazza, hogy[75]

Ez a tendencia, amely a *forse* határozószót olyan pozícióba teszi, amely megelőzi az alárendelő szócskát, hozzájárulhatott ahhoz, hogy Dante és olvasói fülében elfogadhatóbbá váljék a *Pokol* X. éneke 63. verssorának szintaktikai latinizmusa.

4. Konklúzió

A *Pokol* X. éneke 62–63. sorainak hagyományos interpretációja mögött megbúvó nyelvi struktúrák vizsgálata reményeink szerint hozzájárult Dante nyelvének jobb megértéséhez, és ahhoz, hogy jobban meghatározhassuk, milyen problémákat vet fel ez a mondat nyelvtani szempontból: a mondat szintaktikai szerkezete a fókuszpozíció (2. szakasz) és a *forse* mondathatározó pozíciója tekintetében (3. szakasz) elszakadni látszik a Dante idejében minden valószínűség szerint elfogadott nyelvhasználattól. Kifejtettük, hogy az első szintaktikai probléma egybecseng Danténak a *Commedia*ban alkalmazott nyelvhasználatával, tehát nem jelent akadályt,

[73] Giordano da Pisa, *Prediche inedite dal ms. Laurenziano, Acquisti e Doni 290,* a cura di Cecilia Iannella, Pisa, ETS, 1997, 154.
[74] *Reggimento de' principi di Egidio Romano. Volgarizzamento trascritto nel MCCLXXXVIII,* a cura di Francesco Corazzini, Firenze, Le Monnier, 1858, 310.
[75] *Capitoli della Compagnia dei Disciplinati della città di Firenze,* a cura di Pietro Ferrato, Padova, Prosperi, 1871, 8.

a második pedig egyike lenne Dante sok szintaktikai latinizmusának. Tavoni állításaitól[76] eltérően a nyelvészeti elemzés nem teszi lehetővé, hogy kizárjuk a tanulmányozott verssorok tradicionális magyarázatát, tehát az interpretáció kérdése továbbra is nyitott marad.

[76] Tavoni, Contributo sintattico al „disdegno" di Guido.

Madarász Imre

„HOGY ÖRÖKÍTI MEG MAGÁT AZ EMBER”

Túlvilági és földi halhatatlanság a dantei Pokol *tizenötödik énekében*

Az *Isteni Színjáték* többszörös értelemben is a halhatatlanság eposzának nevezhető. Nem kizárólag örökbecsű költészete okán, melynek köszönhetően Babits Mihály „a világirodalom legnagyobb költeményeként” magasztalta, Jorge Luis Borges pedig úgy, mint „a legnagyobb irodalmi művet, amit valaha is írtak”.[1] S nem is csupán azért, mert világnézete, világképe, kozmológiája, topográfiája és emberábrázolása mind a lélek halhatatlanságának hitén alapul, melynek törvénye a hatodik pokolkörben, a *Pokol* kilencedik-tizedik énekében örökös tűzzel, izzó koporsókban, „kínos ágyakban” bünteti azokat a „főeretnekeket” (eresiarche; IX, 127) akik „Epikurusznak és minden hivének” szellemében „azt mondják, hogy testtel vész a lélek” („che l’anima col corpo morta fanno”; X, 15).

A „szent poémának” van egy másik, *földi* halhatatlanság-eszméje is. A klasszikus antikvitás óta Európában senki sem vallotta-hirdette Dante Alighieri előtt ilyen erős meggyőződéssel a költői-írói halhatatlanságot, a műalkotás „ércnél maradóbb” voltát, a horatiusi „non omnis moriar” krédóját, általánosabb megfogalmazásban azt, hogy a földi halandó a földön is halhatatlanná teheti magát alkotásai, művei s az általuk megszerzett dicső hírnév révén.

Túlvilági és evilági, keresztény vallási és laikus, ha nem épp (eredetét tekintve) „pogány” halhatatlanság a *Commediá*ban együtt, egyszerre talán sehol sem jelenik meg oly markánsan, egyszersmind oly izgalma-

---

E tanulmány párhuzamosan megjelent a következő könyvemben is: Madarász Imre, *Változatok a halhatatlanságra. Olasz irodalmi tanulmányok,* Budapest, Hungarovox, 2011.

[1] Babits Mihály, *Az európai irodalom története*, Budapest, Szépirodalmi, 1979, 131; Jorge Luis Borges, *Az ős kastély. Esszék*, Budapest, Európa, 1999, 336.

san feszült viszonyban, elgondolkodtató szembenállásban, mint a *Pokol* tizenötödik énekében, Brunetto Latini (az eredeti szöveg harminckettedik sorának írásmódjában „Brunetto Latino")[2] „cantójában". E tanulmány nem olyan „teljes" énekelemzés, „lectura Dantis", mint amilyet *„Költők legmagasabbja". Dante-tanulmányok* című könyvében kínált a szerző a *Pokol* ötödik és huszonhatodik énekéről.[3] Arra sem vállalkozik, hogy – a dantisztikai irodalom zömének példáját követve – az énekértelmezésből kiindulva, Dante és Brunetto Latini (kb. 1220–1293) életrajzi kapcsolatait boncolgassa,[4] még kevésbé arra, hogy „ser Brunetto", a duecento klasszikusa munkásságát vizsgálja.[5] A fentiekkel csak annyiban foglalkozik, amennyiben segítenek válaszolni a címbeli idézetben megfogalmazott kérdésre.

Az életrajzi adatokra és a kapcsolattörténetre vonatkozó információk ellentmondásossága is szemléletesen összegződik a brit Barbara Reynolds: *Dante. A költő, a politikai gondolkodó, az ember* című összegző nagymonográfiájában, mely magyar fordításban való kiadása óta a legnagyobb, legátfogóbb Dante-könyv, ami hazánkban, nyelvünkön eleddig napvilágot látott. Reynolds nemcsak a dantei szöveg meglehetősen egyértelmű jelentésével, de önmagával is vitatkozik – az értelmezői hagyomány ellentmondásait mintegy önellentmondásaiban tükrözve –, amikor „valószerűtlennek" mondja, hogy Brunetto „valamilyen értelemben nevelője

---

[2] Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, I. *Inferno*, a cura di Natalino Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1978, 169; Dante Alighieri, *Isteni Színjáték*, Budapest, Európa, 1974, 59. (Az olasz eredetit és a magyar fordítást a továbbiakban is e kiadványokból idézem.)

[3] Madarász Imre, *„Költők legmagasabbja". Dante-tanulmányok*, Budapest, Hungarovox, 2001, 51–79.

[4] A téma áttekinthetetlenül bőséges szakirodalmából: Benedetto Croce, *La poesia di Dante*, Bari, Laterza, 1921, 87–88; Ernesto G. Parodi, *Poesia e storia nella Divina Commedia*, Napoli, Perrella, 1920, 281–289; Fausto Montanari, *Il mondo di Dante*, Roma, Edindustria Editoriale, 1966, 79–83; Indro Montanelli, *Dante e il suo secolo*, Milano, Rizzoli, 1964, 212–216; Giorgio Petrocchi, *Vita di Dante*, Roma–Bari, Laterza, 2001, 17 skk.; Giorgio Petrocchi, *L'Inferno di Dante*, Milano, Rizzoli, 1978, 134–135; Cesare Marchi, *Dante*, Milano, Rizzoli, 1985, 226–227; Enrico Malato, *Dante*, Roma, Salerno, 1999, 27–29, 346, 349 skk.; Giuseppe De Feo – Gennaro Savarese, *Antologia della critica dantesca*, Messina–Firenze, D'Anna, 1966, 129–133; Sergio Romagnoli, *Antologia dantesca*, Milano, Fabbri, 1978, 40–44; Manlio Pastore Stocchi, Delusione e giustizia nel canto XV dell'*Inferno*, 236–239. *Letture Classensi*, 1970, 219–254; Tibor Wlassics, *Dante narratore. Saggi sullo stile della Commedia*, Firenze, Olschki, 1975, 152.

[5] A Brunetto Latini-bibliográfiáról: Brunetto Latini, *Il Tesoretto*, introduzione e note di Marcello Ciccuto, Milano, Rizzoli, 1985, 5–54.

lehetett Danténak", noha még ugyanabban a mondatban „egyértelműnek" minősíti, „hogy az idős férfit és a fiatal költőt intellektuális és érzelmi szálak is fűzték egymáshoz", és ugyanazon bekezdésben megjegyzi: „Az is lehet, hogy Brunetto volt Dante gyámja apja halála után", egy oldallal előbb pedig észrevette: „A XV. ének párbeszédéből kitűnik, hogy Brunetto nagy hatással volt Dante korai éveire. Viszonyukat gyöngéd figyelmesség jellemzi."[6]

Habár a reynoldsi premisszákkal nehezen, a konklúzióval annál inkább egyetérthetünk: „Brunetto Lattininak ez a képe a *Színjáték* egyik legszemélyesebb, legjelentősebb portréja, amely egyszersmind Dantét is hűséges barátként mutatja be, aki, noha nem téveszti szem elől jónak és rossznak Isten által megszabott különbségét, szeretettel emlékszik vissza a kapott jótéteményekre."[7] Ez azért fontos és érdekes, mert Dante (és Vergilius) Brunettóval a hetedik pokolkör (cerchio) harmadik gyűrűjében (girone) találkozik, ott, ahol a „természet ellen vétkezők", a „szodomiták" (sodomiti) bűnhődnek, mely elnevezéssel a középkorban – bibliai reminiszcenciával, akárcsak a tűzeső-büntetést illetően (Ter 19,24) – a homoszexuálisokat illették, akiknek bűnét a „természetes kéjelgőkénél", a paráznáknál (lussuriosi) is sokkal súlyosabbnak és alantasabbnak ítélték, merőben idegen módon jelenkorunk (legalábbis elvi szinten kinyilvánított, a közéleti retorikában stilizált) toleranciájától.

Más forrásból nem ismeretes, hogy Brunetto Latini „szodomita" lett volna, s ez néminemű „gyanúsítások" táptalaja lett. Mintha ezeknek akarná elejét venni az a sokkal inkább szenteskedő prüdéria, mintsem a tények ismerete által diktált értelmezés, mely szerint „a szereplő Dante nem ismerte Brunetto vétkeit, azokról fájdalmas meglepődéssel szerzett tudomást [...] Az az atyai és tisztelt arc tehát olyan emberé volt, aki alantas módon (turpemente) sértett meg minden isteni és emberi törvényt [...] A szörnyű stigmák annak arcát torzítják el, aki az apaságot *de facto* megtagadta és megszégyenítette önmagában [...] Brunetto Latini bűnének fájdalmas feltárulása azt is felfedi, hogy tanítása nem lehetett más, mint hazugság, melyet sötét szándék táplált."[8]

[6] Barbara Reynolds, *Dante. A költő, a politikai gondolkodó, az ember*, Budapest, Európa, 2008, 223–225.
[7] Ibidem, 225.
[8] Pastore Stocchi, Delusione e giustizia, 238–239; Romagnoli, *Antologia dantesca*, 42–43.

Manlio Pastore Stocchi konzervatív-valláserkölcsi (elő)ítéletével átellenben találjuk Aldo Onorati fordított elfogultságát. Onorati külön könyvecskét publikált *Dante és a homoszexualitás (Dante e l'omosessualità)* címmel, melyben „a Költő" (il Poeta) „nyíltan kora ellenében a jövőt előlegezi", amikor „nyitott gondolkodásával és bátor szemléletével", sőt, „merész normaszegésével" már-már a „másságot" toleráló, mi több, a „gay közösséget", illetve „kisebbséget" mint „családot" szinte „politikailag legitimáló" előfutár-„forradalmárként" tűnik föl.[9] Morális előítéletek dialógusképtelensége ez, süketek párbeszéde, melyek nemhogy egymással, de a szöveggel sem tudnak igazán „dialógust nyitni", még kevésbé szövegértelmezésükről bizonyító érvekkel meggyőzni. Mellesleg, Barbara Reynolds is kitér „Dante és a homoszexualitás" problematikájára (igencsak problematikusan), igaz, nem (elsősorban) Dante és Brunetto Latini, hanem Dante és Forese Donati „nem mindig épületes" barátsága kapcsán (*Purgatorio*, XXIII, főleg 115–117). Jóllehet az általa felvetett „homoszexuális viszony" hipotézisét még a leplezetlenül elfogult Onorati is visszautasítja. („Ez nem hatalmaz fel minket semminemű feltevés megfogalmazására Dante egyfajta, feltételezett homoszexualitását illetően.")[10] Módszertanilag is elfogadhatatlan, tarthatatlan képtelenség valakiről valamit (jelen esetben egy közel hétszáz éve halott költőfejedelemről sajátos szexuális beállítottságot avagy tapasztalatot) feltételezni azon az alapon, hogy az nem zárható ki. Ilyen „metodikával" bárkiről feltételezhető, vélelmezhető úgyszólván bármi.

Brunetto Latini vélt vagy valós „szodómiája" a *Pokol* tizenötödik énekében nem azért figyelemre méltó, mert Brunetto (még kevésbé mert Dante) magánéletéről „tár fel" titkokat, lássanak bár azokban a kommentátorok istentelen bűnöket, halálos erkölcstelenséget vagy premodern bátorságot, úttörő szabadgondolkodást. Azért érdekfeszítő, gondolatébresztő és különös, mert ezzel a korban megvetett bűnnel és megalázó büntetésével bámulatos ellentétben áll a bűnös emberi nagysága és felemelő tanítása. Dante olyan embert nevez meg és mutat be mestereként és példaképeként a földi halhatatlanságban, aki földi bűnéért halála után, a *Pokol* első énekének kifejezésével élve, „második halálra" (seconda morte; *Inferno*, I, 117), Babitsnál „új halálra" ítéltetett, méghozzá a kárhozatnak a „contrapasso" (*In-*

[9] Aldo Onorati, *Dante e l'omosessualità. L'amore oltre le fronde*, Albano (Roma), Anemone Purpurea, 2009, 90, 77, 23, hátsó fülszöveg.
[10] Reynolds, *Dante*, 402–406; Onorati, *Dante e l'omosessualità*, 48.

ferno, XXVIII, 142), az evilági bűnök és a túlvilági, pokoli (és purgatóriumi) büntetések közti megfelelés elve szerint, nyughatatlan, égő „természetellenes” szenvedélyükért alulról-felülről tűz, lábuk alatt forró homok, fejük fölött tűzeső kínozza őket, ahogyan a tizennegyedik énekben (7–42) írva vagyon:

Hogy ez új dolgoknak jól értsd a sorját,
   ott kezdem, hogy egy nagy pusztára szállok,
   amely meg nem tür ágyán egy fü sarját.
Mint a fájdalmas erdőt a bus árok,
   épúgy szegélyzi az erdő e pusztát
   s én széles szélén bölcsemmel megállok.
Száraz és sűrü puszta ez, lapos, tág:
   s a homok olyan (tán képzelni bírod),
   mint ahol Cato lábai taposták.
Isten bosszúja! aki amit írok
   olvassa, mint kell félni tőled annak
   elgondolván, mi szememnek kinyílott.
Mezítlen árnyát sok boldogtalannak
   nyájankint láttam könnyben elmerülve
   s láttam, többféle törvény alatt vannak.
Hanyatt hevert egyrészük elterülve
   a földön, másik guggolva kuporgott,
   másik örökké bolygott kényszerülve.
És legtöbb volt, aki így körbe bolygott:
   akik kínban hevertek, kevesebben,
   de a jajokra nyelvük jobban oldott.
És e homokra lassan egyre cseppen
   tüzes lángokból hízott pelyhü zápor,
   mint hó, ha szél nem fú, az Alpesekben.
S mint Sándor és a macedóni tábor
   láttak a forró indiai úton
   esőt még égve érni földre lángból
s ezért lábukkal nem maradva nyugton:
   topogni kezdtek, hogy a láng a földön,
   mielőtt újabb hullna, elaludjon:
úgy szállt a földre ez a tűz örökkön,
   s mint acél alatt tapló, gyult ki lángra
   a homok, hogy duplán lakója nyögjön.
S járt egyre a kezeknek szörnyü tánca;
   minden bús lélek önmagát ütötte,
   hogy magáról a friss tüzet lerántsa.

A szodomai-gomorrai tűzzápor alatt és az égető homoktenger fölött, a szó szoros értelmében két tűz között görnyedő, a kínoktól megalázó pózokba kényszerült szenvedők tömegében Brunetto Latini mégis egyedülállóan büszke, méltóságteljes; a tizenötödik ének záró sorainak (121–124) hasonlata győztes bajnokként lépteti le a színről:

Aztán megfordult és futásra görnyedt,
  mint zöld posztóért Veronában olcsó
  versenyt aki fut. Gyors volt, fürge, könnyed,
mint aki első lesz és nem utolsó.

Brunetto a pokoli környezettel és a rámért sorssal dacoló, méltóságteli alakjával, mozgásával, megjelenítésével tökéletes összhangban áll az a reverencia, mellyel Dante fordul felé: „Ser Brunetto, hát ön itt van?" („Siete voi qui, ser Brunetto?"; XV, 30). Az önöző megszólítás (voi) a *Színjáték*ban kivételes (az olasz irodalmi nyelvben is elsők közt jelenik meg), Dante még első számú „mesterével, mintaképével" (I, 85), Vergiliusszal is tegezve beszél az első énekben („Or se' tu quel Virgilio"; I, 79). Brunetto viszont tegezi Dantét és „fiamnak" nevezi („O figliuol mio, non ti dispiaccia..."; XV, 31; később: „»O figliuol« disse..."; XV, 37). A kiemelt udvariasságnak és a „családias" (atyai-fiúi) bensőségességnek ez az együttese olyannyira párját ritkító a *Színjáték*ban, hogy – a nyilvánvaló különbségek ellenére – talán csak a Vergilius és Dante közti atyai mester–fiúi tanítvány kapcsolathoz hasonlítható.

Azon (életrajzi) tényezőkhöz képest, hogy mindez – a szakirodalmi „fősodorral" szemben – igenis Dante és Brunetto egykori „valódi", személyes mester–tanítványi viszonya mellett „érvel" („figliuol"), és – bizonyos „gyanúsításokkal" szemben – a köztük fennállott titkos, „bűnös" intimitás ellen szól („voi"), témafelvetésünk szempontjából összehasonlíthatatlanul jelentőségteljesebb, hogy Dante atyamesterétől olyan meghatározó élettanítást kapott, amilyet az ember rendszerint valóban csak szüleitől vagy legfontosabb nevelőitől-oktatóitól szokott (XV, 79–87):

„Ha kedvem szerint menne" – mondtam ekkor –,
  „ön még fönn élne, fönn a földi sorban
  és várná mostan szép derűs öregkor.
Mert mindig a szivembe vésve hordtam
  atyai képét ama nyájas szemmel,
  amint tanított, fönn a régi korban,

hogy örökíti meg magát az ember,
s ezt illik, hogy nyelvem hirdesse sírva,
amíg rám nem borúl a síri szender."

Mit „tanított, fönn a régi korban" Brunetto Danténak? A maximaértékű idézetet kérdéssé alakítva át: „hogy örökíti meg magát az ember" („come l'uom s'etterna")? Brunettónak sem élete, sem éneke nem marad adós a válasszal. És maga Brunetto mint szereplő sem: „vedd gondjaidba *Kincsemet*, a könyvet, / amelyben élek még: csak ezt kivánom." (eredetiben: „sieti raccomandato il mio Tesoro, / nel qual io vivo ancora, e più non cheggio."; XV, 119–120). „*Kincsemet*, a könyvet": a d'oil nyelvű prózában írott *Trésor* című tudományos-enciklopédikus értekezéséről beszél Brunetto, melynek olasz-toszkán nyelvű rövidített, allegorikus-didaktikus poémává „vulgarizált" változatába is belekezdett *Il Tesoretto* címmel.[11] Az „amelyben élek még" akár Brunetto-reminiszcenciának is tekinthető, hiszen a *Trésor*ban írta maga a mester: „Akik nagy dolgokat visznek végbe [műveket alkotnak], bizonyságot tesznek arról, hogy a dicsőség a jeles embernek második életet ád, ami azt jelenti, hogy jó tetteinek [műveinek] fennmaradó hírneve megmutatja, hogy ő még él."[12]

A dantisztika bőven tárgyalta a „valódi" Brunetto Latini, a *Trésor* és a *Tesoretto* többféle hatását Dantéra és a *Színjáték*ra.[13] Témavizsgálatunk szempontjából azonban lényegesebb, hogy mesterét megörökítve-dicsőítve, Dante magát is megdicsőíti. Elbeszéli Brunettónak, ami vele történt, eltévelyedését a sötét erdőben, „völgyben", és páratlan utazását Vergiliusszal, „ki most haza visz e mély úton által" (XV, 54). Meghallgatja Brunetto próféciáját a reá váró dicsőségről (XV, 70–72):

„Számodra nagy hírt tart a sorsnak marka,
s még mindakét párt éhes lesz nevedre,
hanem a fűtől messze marad ajka."

Öntudatos, eltökélt büszkeséggel vállalja sorsát (a száműzetést), dacolva végzetével, akárcsak jövendőmondó mestere és példaképe a magáét (a pokol tüzét) (XV, 93–96):

[11] Ld. fent, 5. jegyzet.
[12] Pastore Stocchi, Delusione e giustizia, 239; Romagnoli, *Antologia dantesca*, 49.
[13] Ld. fent, 4. jegyzet.

„kész vagyok, bármit hozzon a szerencse.
Megkaptam már jövőmnek zálogát,
azért forgassa kerekét a Végzet,
mint a paraszt forgatja a kapát!"

Brunetto Latini Dantét illető sorsjövendölésének kulcsszava a „csillag" (XV, 55–60):

„Csak csillagod kövessed jó hiszemben"
– felelt –, „előtted a Hír réve nyílva,
ha jól ismertelek meg életemben.
S ha ily korán nem estem volna sirba,
munkádra, látva hogy az ég akarja,
tán én volnék, ki bátorítni bírna."

Olasz eredetiben:

Ed elli a me: „Se tu segui tua stella,
non puoi fallire a glorioso porto,
se ben m'accorsi ne la vita bella;
e s'io non fossi sì per tempo morto,
veggendo il cielo a te così benigno,
dato t'avrei a l'opera conforto."

„Ezek a szavak – írja Barbara Reynolds – azt sugallták a kommentátorok számára, hogy Brunetto egykor elkészítette Dante horoszkópját."[14] Ez az asztrológiai hipotézis nemcsak – újfent – bizonytalan és jelentéktelen, de ellenkezik is Danténak a *Színjáték* „közepén", a *Purgatórium* tizenhatodik énekében kifejtett meggyőződésével, miszerint az embert szabad akarata, nem a csillagok determinációja vezérli (nem is szólva a jósok büntetéséről a *Pokol* huszadik énekében).

A „csillag" (mely szó jelentőségének kulcsfontosságát jelzi, hogy többes számú alakjával – „stelle" – zárul mindhárom „cantica") tartalmilag az ön-örökítéssel cseng egybe, és „mennyei" utalásával is az evilági – szó szerint – „dicső kikötőre" (glorioso porto) egyedülállóan sokatmondó jelentésláncolatba fűzi, fogalomhálóba fonja az égi és a földi halhatatlanságot.

[14] Reynolds, *Dante*, 223.

Az „ég akarta" munka motívuma nem véletlenül hasonlít a *Paradicsom* huszonötödik énekének híres-büszke öndefiníciójára: „e Szent Dal, melynek ég s föld munkatársa" („'l poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra"; *Paradiso*, XXV, 1–2). Ugyancsak a *Paradicsom*mal – ezúttal a tizenhetedik énekkel – mutat hasonlóságot a brunettói célzás Dante társtalan és párttalan, fájdalmas és dicső magányára: a senki által igazán meg nem értett s egyetlen párttal azonosulni nem tudó Dante – aki „magából csinál pártot magának" („averti fatta parte per te stesso"; XVII, 69) – életében elszenvedett magányosságáért holta után egyedülálló dicsőségben részesül.

Dante az *Isteni Színjáték* „szent poémájával" remélte elnyerni a „nagy hírt", mellyel „megörökíti magát", ahogyan Brunetto „*Kincsével*, a könyvvel" lett halhatatlan a földön. Barbara Reynoldsnak az a „megfejtése" már zseniális, hogy a *Színjáték* első énekében prófétai homállyal emlegetett „Feltro s Feltro között megjelenő" („tra feltro e feltro"; *Inferno*, I, 105), megváltó „Agár" maga az Írás („nemez és nemez között nem más van, mint papír, azaz szövegek"),[15] a *Commedia* papírra vetett „szent" szövege.

Íme, „hogy örökíti meg magát az ember": műve, „kincse, a könyve" révén. A Carlyle ihletett szavai szerint „a világgal szakadatlan ellenszegülésben levő, élet-halál harcot folytató" Dante a költői halhatatlansággal nyerte el örök életét a földön, a firenzei „számkivetett" a „szent poéma" révén („Hír réve") lett „a Költészet Szentje".[16] A lélek halhatatlanságát valló „legnagyobb költő" (Sommo Poeta) nagy tanítása ez is.

[15] Ibidem, 177; vö. 428–429.

[16] Thomas Carlyle, *Hősökről*, Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1900, 108, 110.

Csilla Roznárné Kun

IL BESTIARIO DI MARCO POLO

La famosa opera del grande viaggiatore – anche se non scritta di propria mano, ma dettata ad un autore contemporaneo, Rustichello da Pisa – scopre mille meraviglie per la gente del Medioevo, ed anche per il lettore di oggi. Non è la qualità e la quantità delle conoscenze che ci fa stupire, piuttosto il fatto che le curiosità di allora rimasero quasi immutate per secoli. Nella lista dei principali argomenti del suo libro, Marco fa seguire alle manifestazioni di vita e di civiltà delle genti asiatiche il sobrio ricordo degli aspetti di natura e dei prodotti del suolo che hanno specialmente richiamato la sua attenzione viaggiando nel continente e navigando nei suoi mari. Di essi più che altro lo attirarono – come egli dice – bestie ed uccelli. Una semplice statistica della menzione che egli ne fa nel corso della sua descrizione del mondo, darebbe di per se stessa una prova del suo costante interesse per gli animali di ogni specie, da lui classificati nelle due sole categorie dei quadrupedi e dei volatili, senza ricordare pesci e rettili di cui pure egli tratta molto spesso e opportunamente in varie parti del suo libro.

L'importanza che lo scrittore dà alla fauna del continente è tanto più caratteristica in quanto i precedenti esploratori dell'Asia ben raramente vi accennarono fra le cose da loro vedute. Come veneziano, Marco ebbe in gioventù ben poca familiarità col mondo animale variamente rappresentato nella sua città in forme scultoree piuttosto che in carne ed ossa e nella pratica della vita di ogni giorno. Ma egli partecipò fin dalla sua adolescenza alla generale curiosità del suo secolo per il regno animale, caratterizzata da una vasta letteratura dottrinale zoologica che fa capo non soltanto ai famosi e tradizionali bestiari, ma anche alla divulgatissima *Historia Animalium* di Aristotele che fu in questo campo il libro

del secolo. Essa è documentata inoltre dalla voga del *Roman de Renart* in tutta Europa, con la sua poetica e satirica umanizzazione di tutto il mondo animale; e finalmente dalle innumerevoli sculture e miniature che riflettono in forme realistiche e fantastiche il particolare interesse della società medievale per ogni forma ed aspetto della vita animale.

A queste espressioni scientifiche, poetiche, artistiche, moralistiche e didascaliche di tale curiosità si aggiungono gli interessi pratici di falconeria e cinegetica che hanno provocato specialmente la compilazione di numerosi libri di quella materia, a cominciare dal celebre trattato di Federico II e dei suoi collaboratori.

Oltre a questi ricordi letterari e alle generali tendenze del suo secolo, sono due particolari circostanze che hanno contribuito a dare tanta importanza alla fauna asiatica, selvatica ma nello stesso tempo anche domestica. Innanzi tutto il comune stimolo psicologico ed animistico che ci fa scoprire negli animali un riflesso di sentimenti e atteggiamenti umani, le affinità della vita vegetativa e reazioni pari alle nostre, affermate già in quel secolo, allorché questa simbiosi artistica e letteraria era appunto uno dei fenomeni più caratteristici. Difatti lo stesso *Secretum Secretorum (Il segreto dei segreti)* che serviva in diverse lingue all'istruzione popolare e faceva da fonte agli *exempla* dei predicatori, fa dire da Aristotele ad Alessandro Magno – la figura più famosa della storia asiatica antica –, che l'uomo ha in sé tutte le qualità degli animali, essendo egli ardito come il *leone,* semplice come l'*agnello,* pigro come l'*orso,* vile e stolto come l'*asino,* lussurioso come il *porco,* e così via, in una sequela di allegorie morali riconnessa alla sapienza degli antichi e dell'Oriente, alle gesta del Macedone e alla cosmografia popolare.

A questo stimolo generale dell'umana curiosità, si aggiunge il fatto che Marco, penetrando nel continente asiatico, vi trovava quegli animali più o meno favolosi che, come il leone, la tigre, l'elefante, il cammello, l'orso, la balena, l'unicorno, il grifone ecc. erano allora i *simboli viventi* di un mondo esotico nel quale, per di più egli scopriva anche varietà ignorata degli animali comuni in Occidente, come il celebre *Ovis Poli* del Pamir, i *bufali selvatici* di «Erginul», le *fiere* del Tibet, la *gazzella muschiata* del Kansu, le *sacre gru* della Cina, i *papioni,* le diverse specie di *cacciagione* o i *polli pelati* del Fukien, affini alle galline bianche come neve, che Odorico da Pordenone doveva ammirare più tardi nella capitale di quella provincia meridionale cinese.

E tanta è la sua partecipazione a queste scoperte zoologiche che perfino le varietà degli animali più familiari gli strappano parole di ammirazione, come i cavalli di Turcomania o del Badakhsan, gli asini selvatici della Persia, i falchi di Mongolia, i fagiani della Cina occidentale, gli animali da caccia delle bandite imperiali, la gazzella muschiata di cui pare abbia portato a Venezia la testa e i piedi; e così via, volta per volta che si presentavano ai suoi occhi di attento osservatore. E quasi lo sentiamo a fremere di gioia per la straordinaria cacciagione dell'Oriente che egli non si stanca di descrivere, di enumerare e di esaltare in quel suo stile tanto sobrio e conciso che un solo epiteto basta a rivelare i sentimenti che lo ispirano.

> Lo reame de Basman, ch'è a l'uscita del Ferlet, è reame per sé e (ànno) loro linguaggio; ma elli no ànno neuna legge se non come bestie. Elli si richiamano per lo Grande Kane, ma no li fanno neun trebuto, perché son sí a la lunga che la gente del Grande Kane non vi potrebbe andare, ma 'lcuna volta lo presentano d'alcuna strana cosa. Elli ànno leofanti assai salvatichi e unicomi, che no son guari minori d'elefanti; e' son di pelo bufali, i piedi come di lefanti; nel mezzo de la fronte ànno un como grosso e nero. E dicovi che no fanno male co quel como, ma co la lingua, che l'ànno spinosa tutta quanta di spine molto grandi; lo capo ànno come di cinghiaro, la testa porta tuttavia inchinata verso la terra: sta molto volentieri tra li buoi. Ell'è molto laida bestia, né non *è,* come si dice di qua, ch'ella si lasci prendere a la pulcella, ma è 'l contradio. Egli ànno scimie assai e di diverse fatte; egli ànno falconi neri buoni da ucellare.[1] (Il rinoceronte)

Nel descrivere gli animali esotici nel suo libro in relazione ai suoi viaggi in questi territori inesplorati, la sua attenzione è diretta anche dai ricordi di zoologia «mostruosa» medievale di tradizione leggendaria e letteraria che, per esempio, gli fa vedere nei rinoceronti di Sumatra il mitico unicorno; osservando però di averlo veduto «ben diverso da quello che noi crediamo che sia», e dando con ciò un indizio della sua cultura occidentale integrata dai dati della propria esperienza. Ben profonda dové essere la sua sorpresa quando, invece dell'esile ed agile animale delle figurazioni medievali, scoprì nella giungla dei tropici il mostruoso e massiccio mammifero che ne aveva usurpato il nome e il caratteristico attributo.

A proposito dei rinoceronti, non dobbiamo dimenticare i pensieri di Umberto Eco, il quale si è occupato della concezione semiotica di questo

---

[1] Marco Polo, *Milione,* a cura di Ettore Mazzali, Milano, Garzanti, 1982, 129.

animale dal punto di vista di Marco: il veneziano non vide mai animali di questo genere, e per questo la somiglianza che si presentava alla *vista* di questi animali, per Marco significava subito che i rinoceronti – come li riconosciamo e chiamiamo oggi –, avrebbero dovuto essere in parentela con i rinoceronti conosciuti dallo scrittore. Anche se poi si scusa e specifica le differenze tra i due esseri viventi. Rimane comunque la domanda se avendo riconosciuto il suo equivoco abbia alterato la sua concezione sugli unicorni, in quanto si può supporre l'esistenza anche di unicorni neri e robusti, oppure, ammettendo il proprio errore, abbia cercato una denominazione differenziata per questi animali.[2]

Ugualmente il soggiorno nel regno di Lambri gli dà occasione di rievocare i leggendari uomini caudati che non mancano mai nelle figurazioni medievali dell'Oriente, ma che qui servono a descrivere gli antropoidi dell'Indonesia. Gli stessi ricordi gli fanno riconoscere gli antichi Cinocefali nei selvaggi abitanti delle isole Andamane o lo inducono a ripetere la famosa storia dei grifoni, capaci di sollevare per aria con i loro artigli un elefante, per descrivere i grossi avvoltoi o altri giganteschi uccelli di rapina delle regioni costiere e insulari dell'Africa tropicale.

Prendiamo ancora alcuni brani dal testo di Marco Polo, per illustrare il bestiario tanto attento e preciso quanto divertente dell'autore:

> Quivi àe montagne ove à buone vene d'acciaio e d'andanico; e in queste montagne è un'altra vena, onde si fa la salamandra. La salamandra non è bestia, come si dice, che vive nel fuoco, ché neuno animale puote vivere nel fuoco; ma diròvi come si fa la salamandra. Uno mio compagno ch'à nome Zuficar – eè un Turchio – istede in quella contrada per lo Grande Kane signore 3 anni e facea fare queste salamandre; e disselo a me, e era persona che le vide assai volte, e io ne vidi de le fatte. Egli è vero che quella vena si cava e stringesi insie[me] e fa fila come di lana; e poscia la fa seccare e pestare in grandi mortai di covro, poscia la fanno lavare e la terra sí cade, quella che v'è apiccata, e rimane le file come di lana; e questa si fila e fassine panno da tovaglie. Fatte le tovaglie, elle sono brune; mettendole nel fuoco diventano bianche come nieve; e tutte le volte che sono sucide, si pognono nel fuoco e diventano bianche come neve. E queste sono le salamandre, e l'altre sono favole. Anco vi dico che a Roma à una di queste tovaglie che 'l Grande Kane mandò per grande presenti, perché 'l *sudario* del Nostro Signore vi fosse messo entro.[3] (La salamandra)

---

[2] Per avere maggiori dettagli sull'*abduzione interrotta* si veda Umberto Eco, *Kant e l'ornitorinco,* Milano, Bompiani, 1981.

E ancora:

> Ancora sappiate che quelle isole che sono cotanto verso il mezzodí, le navi non vi vanno voluntieri per l'acqua che corre cosí forte. Dicomi certi mercatanti che vi sono iti, che v'à uccelli grifoni, e questi uccelli apaiono certa parte dell'anno, ma non sono cosí fatti come si dice di qua, cioè mezzo uccello e mezzo lione, ma sono fatti come aguglie, e sono grandi com'io vi dirò. Egli pigliano l'alifante e pòrtallo su in aire, e poscia il lasciano cadere, e quelli si disfa tutto, poscia si pasce sopra lui. Ancora dicono quelli che l'ànno veduti, che l'alie sue sono sí grandi che cuoprono 20 passi, e le penne sono lunghe 12 passi, e sono grosse come si conviene a quella lunghezza.[4]
> (I grifoni)

Le descrizioni continuano:

> E in questa provincia nasce lo grande colubre, el grande serpente, che sono sí dismisurati che ogn'uomo ne dovrebbe pigliare maraviglia; e sono molto oribile cosa a vedere. Sapiate per vero che lí vi n'à di lunghi 10 passi, e sono grossi 10 palmi: e questi sono li magiori. Elli ànno due gambe dinanzi, presso al capo, e non ànno piede, salvo un'unghia fatta come di leone; lo ceffo à molto grande, lo naso magior ch'un gran pane, la bocca tale che bene inghiottirebbe un uomo al tratto, li denti grandissimi; ed è sí ismisuratamente grande e fiera, che no è uomo né bestia che no la dotti e non n'abbia paura. E ancora vi n'à de' minore, cioè d'otto passi e di 6. La maniera come si prendono si è questa. Elle dimorano lo die sotterra per lo grande caldo; la notte escon fuori a pascere, e prende tutte quelle bestie che possono avere. Elle vanno a bere al fiume e al lago e a le fontane. Elle sono sí grande e sí grosse che, quando vanno a bere o a mangiare di notte, fae nel sabione, onde vae, tal fossa, che pare ch'una botte vi sia voltata. E' cacciatori che la vogliono pigliare, veggono la via ond'è ito il serpente, e ànno un palo di legno grosso e forte, e in quel palo à fitto un ferro d'aciaio fatto com'uno rasoio, e cuoprelo col sabione; e di questi ingegni fanno i cacciatori assai. E quando lo colubre viene per questo luogo, percuote in questo ferro sí forte, che si fende dal capo a piede anfino al bellíco, sí che muore incontanente; e cosí la prendono [i cacciatori].
>
> E incontanente ch'è morto, sí li cavano lo fiele del corpo e vendollo molto caro, perciò ch'è la migliore medicina al morso del cane rabioso, dandoglile a bere d'un peso d'un picciolo danaio. E quando una donna non può partorire, dandole a bere un paco di quel fiele, incontanente parturisce.

[3] Marco Polo, *Milione,* 39.
[4] Ibidem, 152.

> La terza si è buona a nascenzia: ponendovi su un paco di quel fiele, in poco tempo è guarito. E per queste cagioni lo fiele è molto caro in quella contrada. Ancora la carne si vende perch'è molto buona a mangiare.
>
> E dicovi che questo serpente vae a le tane de li leoni e degli orsi, e mangia loro e loro figliuoli, se li puoto avere, e tutte altre bestie.[5] (Il coccodrillo)
>
> [...] Lanbri è reame per sé e richiamasi per lo Grande Kane. E' sono idoli. Elli ànno molto berci e canfora e altre care spezie – del seme del berci regai io a Vinegia, e non vi nacque per lo freddo luogo. In questo reame sono uomini ch'ànno coda grande più d'un palmo, e sono la maggior parte, e dimorano ne le montagne di lungi da la città; le code son grosse come di cane. Egli ànno unicorni assai, cacciagioni e ucellagioni assai.[6] (Scimmie antropomorfe)

Marco si mostra innanzitutto un attento e partecipe osservatore della vita animale e naturale, anche se è portato ad utilizzare le categorie della propria cultura nel descrivere e nel nominare la fauna osservata. Così egli può confutare alcune credenze dell'Occidente medievale, ma nello stesso tempo dà testimonianza di una capacità di trattare anche i più piccoli particolari come se fossero determinanti non solo nel convincere i lettori, ma anche di dilettarli. A proposito della *salamandra* – che secondo le credenze contemporanee, fosse un rettile capace di resistere al fuoco –, lui descrive i tessuti d'amianto. A proposito degli *unicorni* – si credeva che si ammansissero nel vedere le fanciulle, e si facessero così catturare –, descrive i rinoceronti, poi a proposito degli *uccelli grifoni* – presunti mezzi uccelli mezzi leoni – descrive uccelli mai esistiti, che vissero solo nella fantasia. Qui, parlando di terre non visitate personalmente, crede ingenuamente ai racconti fantasiosi. Li rappresenta descrivendone le loro fantastiche capacità. E infine a proposito degli *«omuncoli»* o *«piccoli uomini»* – scopre essere semplici scimmie.

Concludendo i pensieri sulla fauna e la flora del *Milione* possiamo notare che il modo di vedere dell'uomo del Medioevo è assai particolare: una miscela di conoscenze vere e proprie ma anche di pregiudizi e fantasie. E non è da meravigliarsi: le informazioni «aggiornate» di allora erano basate piuttosto sulle leggende e favole comunemente diffuse nei porti e nei mercati, dove i viaggiatori e semplici mercanti raccontavano le loro storielle. Storie veramente vissute, ma più spesso solo sentite a parlare.

---

[5] Ibidem, 95.

[6] Ibidem, 131.

Così naturalmente le avventure raccontate diventavano man mano più eccitanti e drammatiche. Tanto più emozionanti, quanti furono i narratori – caso mai – uno dopo l'altro. E non per trascurare: le storie erano buone a vendere: anzi, quanto più erano interessanti – per verificare le difficoltà che intralciavano il disbrigo degli affari o la procura delle merci –, tanto più costosi potevano essere venduti i prodotti acquistati dal favoloso Oriente…

Trecento, quattrocento

Vígh Éva

LAURA TESTI-LELKI SZÉPSÉGE A FIZIOGNÓMIA TÜKRÉBEN

Ha a természet úgy hozza létre a testeket, hogy azok a lelket szolgálják, teljesen ésszerű, hogy ennek megfelelő és hozzá illő eszközöket akart kialakítani, és így a testben kívánta megrajzolni a lélek képét.

(G. B. Della Porta)

Francesco Petrarca *Canzonieré*jében a költői szavakkal lefestett Laura képe a női szépség kánonjának megteremtésében meghatározó leírássá vált a modernkori Európa költészetében. Petrarca közvetítette és részben beteljesítette azt a költészeti-esztétikai folyamatot, amely a trubadúrköltészetből, az ebből merítő szicíliai költői iskola vagy az „édes új stílus" női eszményéből indult. A költő hatásáról, amely különböző indíttatással és intenzitással évszázadokra meghatározta az itáliai (és európai) költészet alakulását, könyvtárnyi irodalom áll rendelkezésünkre: a női szépség kánonjának olyan évszázadokig ható tipológiáját teremtette meg, amely a mai exegéták körében is állandó és folyamatos újraértelmezés tárgya. Elsősorban arra az igen tekintélyes irodalomra gondolok,[1] amely az utób-

---

A Király Erzsébet tiszteletére jelen kötetben megjelent tanulmány bizonyos részei már magyarul és olaszul megjelentek: Vígh Éva, Laura fiziognómiája és a klasszicizmus fiziognómiája. In *„Természeted az arcodon". Fiziognómia és jellemábrázolás az olasz irodalomban,* Szeged, JATEPress, 2006, 177–190; Éva Vígh, „Mostra di fuor sua natural virtude". L'immagine di Laura e la fisiognomica del Classicismo. *Letteratura Italiana Antica,* 2005, 327–337.

[1] A tekintélyes jelzőt minőségileg és nem mennyiségileg értem, ugyanis olyan új interpretációs módszerek és szempontok kerültek a petrarkizmus értelmezésének bázisirodalmába, amelyek (esztétikai, társadalmi és kulturális antropológiai) alapjaiban változtatták meg Petrarca és a későbbi évszázadok petrarkista költészetének értékelését. E jelentős szakirodalomból most csak azokat említem meg, amelyek valóban egyedülálló interpretációs megközelítésükkel indítottak e tanulmány megírására: Giovanni Pozzi, Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione. *Lettere italiane,* 1979, 1–30; Mario Pozzi, Teoria e fenomenologia della „descriptio". In *Lingua, cultura, società. Saggi sulla letteratura italiana del Cinquecento,* Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1989; Amedeo Quondam, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo,* Modena, Panini, 1991.

bi néhány évtizedben magyarázta a női szépség költői *descriptió*jának elméleteit az olasz irodalomtörténet századaiban. Ezek az új szempontú elemzések komplex szemiotikai és ábrázoló magyarázatot vezettek be a költői szövegek kifejező apparátusába.

A költői-retorikai képekben megrajzolt Laura a XVI. századig valóban kánonértékűvé vált formáiban, színeiben és hangulatában az ábrázoló művészetekben is. Laura aurája évszázadokra előrevetítette és meghatározta nemcsak a költői és festői látásmódot, a reneszánsz kori neoplatonikus filozófia szerelemfelfogását, de a mindennapi választékos kommunikáció nyelvezetét és szimbólumrendszerét is kialakította. Az *ut pictura poesis* horatiusi fogalma látszik itt maradéktalanul megvalósulni, hiszen az időtlen női szépség eszménye Petrarca közvetítésével hatotta át a klasszicizmus irodalmának és képzőművészetének időtlen nyelvezetét. A petrarkista költészet konvencionális toposzrendszere rendkívül koherens képet mutat, amelynek minden egyes részlete összefügg és egy irányban hat: a külső szépség és a belső jóság jegyei egymásnak megfelelnek és egymást feltételezik.

Ha figyelembe vesszük a női szépség ábrázolásában alkalmazott verbális és képi eszközök közötti kapcsolatot, az exegézis különféle módszerei mellé – éppen a test és a lélek közötti megfelelés okán – joggal állítható a fiziognomikus látásmód is. Ez ugyanis a több évezredes konvenciókon alapuló, népi és művelt képzelet által kialakított megfigyelések révén – az ember külseje, valamint jelleme és hajlamai közötti összefüggéseket felfedve – az irodalmi és művészeti ábrázolások, értelmezések számára is új perspektívákat állít. Laura alakjának költői megrajzolása a fiziognómia olyan analógiákon és szimbólumokon alapuló funkciójára mutat rá, amely a test és a lélek, külső és belső jegyek között paradigmatikus megfeleléseket feltételez. Egy személy költői vagy festői arcképének felvázolásához ugyanis elegendő néhány jellegzetes külső vonást hangsúlyozni ahhoz, hogy – egy sor konvencionális ismeret alapján – a fiziognómia mintegy interpretációs hídként működjön a költő és a festő avagy az olvasó és a néző között az egyén jellemének kiismeréséhez.

A fiziognómia tehát a külső és a belső közötti kapcsolatot fedi fel, és a test látható jegyei alapján dekódolja a lélek és a jellem titkait: más szóval az esztétikai és etikai értékek közötti kapcsolatot hangsúlyozza. Az egyén értelmezhetőségének megfejtéséhez olyan szimbolikus kulcsot kínál, amely az irodalmi értelmezés annyi ajtaját nyitja, ahány elemzendő

jegy létezik. A fiziognómia így az ember megismerésének hatásos módszere, olyan – középkori szóhasználattal élve – művészet, amely a látható és a láthatatlan közötti kapcsolatra világít rá az ókori görög tekintélyektől eredő tapasztalatok alapján. És ha a XVII. században Emanuele Tesauro a barokk metafora lényegét megfogalmazva azt állította, hogy ez a retorikai alakzat a láthatatlant teszi láthatóvá, az érzékelhetetlent érzékelhetővé, joggal állapíthatjuk meg, hogy a fiziognomikus látásmód is egy grandiózus, az értő tekintet számára mindent látó, a láthatatlant is láthatóvá varázsló metaforaként működik.

Petrarca korában a fiziognómia – hosszú évszázadok csendje után – teljes joggal tér vissza az egyetemi oktatás keretei közé is, és a XIV. század elejétől, Pietro d'Abano (1257–1315), a *Compilatio Physionomiae* szerzőjének padovai szereplésétől fogva, bár erős asztrológiai-orvosi indíttatással, a kulturális antropológia részét képezte. Az emberi test ilyenfajta olvasata, egy szöveg olvasatához hasonlóan egy sor elméleti és gyakorlati, filozófiai és természettudományos ismeretre, valamint a jelek és a szimbólumok megfejtéséhez szükséges kombinatív készségre épül. A fiziognómia tehát nem pusztán intuíciókkal, felszínes és csalóka benyomásokkal operál, hanem totális tudomány, speciális hermeneutika, amely a Mediterráneumot jellemző ideológiai szinkretizmus közvetítésével már a XIV. században is képes volt az emberi természet nagy könyvének értelmezésére fiziológiai, pszichológiai, asztrológiai, retorikai és etikai ismeretek kombinációjával. Költők és festők közös tudománya lett a fiziognómia, s erre utal az olasz klasszicizmus leghíresebb és legnagyobb európai hírnévvel rendelkező fiziognómusa, Giovan Battista Della Porta is, a *Della fisonomia dell'huomo* című értekezésének előszavában:

> Költők és Festők művészetének is sajátja, hogy költeményeikben és festményeiken különféle jellemű embereket ábrázolva, tetteiket leírva megfelelő módon ábrázolják őket, ahogyan Homérosz, Vergilius, Ovidius tette, Plautus és Terentius a komédiákban, Euripidész és Szophoklész a tragédiákban; az ókori művészek is hasonlóképpen jártak el bronz érmék és márványszobrok készítésekor.[2]

Della Porta szavai annál kevésbé meglepőek, mivel a XVI. században a petrarkista költői nyelv olyan sajátos kommunikációs forrássá vált, amely a

[2] Giovan Battista Della Porta, *Della fisonomia dell'huomo libri sei,* Napoli, Gio. Giacomo Carlino e Costantino Vitale, 1610, Proemio, számozás nélkül. A prózarészleteket – ha másképp nem jelzem – itt és a továbbiakban a saját fordításomban közlöm.

női szépség leírásában is valóban fiziognomikus látásmódról tanúskodott. A reneszánszkori petrarkizmus referenciális elemei nemcsak a számos (vagy inkább számtalan) korabeli daloskönyvet, a női szépségről és szerelemről szóló szintén terjedelmes értekezésirodalmat és a művelt udvari nyelvet hatották át, hanem topikusan jelen voltak az ábrázoló művészetekben is. A több évszázados toposzoktól, a „nemes" hölgy tipológiájától ugyan el nem tekintve, érdemes felhívni a figyelmet arra, hogy Petrarca a Laura neve köré font szimbólumok egész rendszerén túl, a fiziognómiai hagyományban gyökerező külső jegyek teljes arzenálját is felvonultatta a hölgy arcképének megrajzolásakor. Még akkor is nyilvánvaló ez, ha természetesen nem állíthatjuk, hogy Petrarca tudatos fiziognómusként – vagy a XIII. század közepétől a régi és újonnan íródott fiziognómiai értekezések ismeretében – állította volna rendszerbe a szeretett hölgy külső jegyeit. Laura leírása, amely sematikusnak vagy ismétlődőnek tűnhet, valójában olyan éles megfigyeléseken alapul, amellyel Petrarca szervesen illeszkedik a hölgy jellemét „szavakkal (és fiziognómiailag) lefesteni" törekvő klasszikus és olasz költői hagyományba. A *Canzoniere* Laurájának költői arcképe mindenesetre érdekes és koherens következtetések levonására serkent a költő korában, Európában ismét feltűnt ókori és középkori fiziognómiai értekezések figyelembevételével is.[3]

Érdemes a fiziognómia és az asztrológia szoros kapcsolatának hangsúlyozásával kezdenünk. Közismert, milyen szorosan kapcsolódott a fiziognómia az asztrológiához, az égi jelek tudományához. Petrarca verseiben is – Laura jellemének és viselkedésének érzékeltetésekor – gyakori utalásokat találunk az égi hatásra, amely oly szerencsés kapcsolódás révén alkotta meg e kivételes lényt, amikor világra jött anyja méhéből:[4]

> Ó, boldog csillag-sor s öl, melyre fényed
> áldást hozón özönlött,
> midőn a test a szép lelket fogadta!
>
> (XXIX, 43–45)

---

[3] Ezzel kapcsolatban vö. Jole Agrimi, *Ingeniosa scientia anime. Studi sulla fisiognomica medievale,* Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2002. A fiziognómia ókori és középkori hagyományát illetően magyarul ld. összefoglalómat: Vígh Éva, A fiziognómia története az ókortól a XVII. század végéig. In *„Természeted az arcodon",* 11–140.

[4] A *Canzoniere* e tanulmányban idézett verseinek magyar fordítására és fordítóira vonatkozóan – ha másképp nem jelzem – ld. Francesco Petrarca, *Daloskönyv,* Budapest, Európa, 1974.

A fordításban szereplő „boldog csillag-sor” arra a szerencsés csillagzatra utal, amely meghatározza az ember jellemét és vérmérsékletét a születés pillanatában. A szerencsés jellemű hölgy maga is csillagként, fénylő csillagként vezeti a költőt, hiszen a szerelmi érzést is a csillagok vezérlik („mert bár vagyok halandó röge földnek, / erős vágyamat fentről küldte csillag”; XXII, 23–24). Szintén e csillagok azok, amelyek születésünk óta minden cselekedetünket befolyásolják, s ezért „nincs védelem mennybéli csillag ellen” (CCLXX, 79). A költő maga is hálát adhat szerencsés csillagzatának:

köszöntöm a napot, melyen születtem,
az ég kegyét, hogy annyi jóra őrzött [...]
(LXXII, 23–24)

Laura külső jegyeinek és jellemének leírásakor fontos tényező, hogy ő maga is olyan napon született, amikor a csillagok szerencsés együttállásban voltak:

Mikor született, mindazok a bolygók,
melyek köztetek szerencsét hozóak,
magas helyzetben voltak,
és egy a mással szerelemben állott,
Vénusz s az atyja áldást hordozólag
a legszebb főhelyekről szétmosolygók,
s a rossz, csalóka bolygók
Valósággal elhagyták a világot.
(CCCXXV, 61–68)

A „rossz, csalóka bolygók” (Szaturnusz, Mars, Orion) Laura születésekor majdnem[5] elűzettek: csak majdnem, hiszen végül is Laura fiatalon halt meg. Élete menetét befolyásolhatták tehát egy bizonyos fokig e csillagok, ahogyan lényét és habitusát is formálták. A „magas helyzet” ugyanis azokra a csillagokra utal, amelyek a Teremtőhöz legközelebb állnak: Vénusz és atyja, Jupiter, a naprendszer két legfényesebb bolygója „áldást hordozólag” együttállnak, az ég legnemesebb pontján a szeretet révén összefonódva. Asztrológiai szempontból kétségtelenül fontos figyelembe venni, hogy Jupiter a nagy szerencsehozó vagy jótevő csillag, és a Jupiter hatása alatt

[5] Az eredeti szövegben a „valósággal” helyett „majdnem” *(quasi)* áll.

születetteket valóban „jupiterinek”, azaz joviálisnak,[6] tehát kedvesnek, kellemesnek, nagylelkűnek tartják. A Jupiterre vonatkozó színszimbolika szintén sokatmondó: a neki tulajdonított színek – bíborvörös, türkizkék – ugyanis további asszociációkra vezetnek. A vörös – a számos, egymástól meglehetősen eltérő interpretáció között – elsősorban a szerelem, a szerelmi lángolás színe, sőt a pszichológia nyelvén is, amikor e szín az álmokban jelenik meg, az erős érzelmekkel és affektusokkal társítható. Vénuszt, a szerelem és a harmónia istennőjét kellemesnek, érzékiségre hajlónak tartják. S ha színei között szerepel a zafírkék is, érdemes Laura szemeire emlékeztetni: e szín és ragyogása számtalan esetben kerül szimbolikus kapcsolatba az éggel, a tisztaság és az igazság égi erényével, továbbá a négy elem közül a levegővel. A fent említett Della Porta a Vénusz hatása alatt születettek kapcsán – egy sor konvencionális szimbolika alapján – megemlíti, hogy ez a bolygó

> a legszebb és legbájosabb valamennyi csillag közül; ezért is tették meg a költők a szépség anyjává. Hasonlít Jupiterhez, de még bájosabb, mert szépsége hasonlatos a női szépséghez: teste fehér, szemei nagyok, szépek és csillogóak, akárcsak a bolygó, amelynek igen erőteljes a ragyogása. Szokásos viselkedése kellemes és vágyat keltő, vidám, nemes, kellemes, szép és bájos.[7]

A felsorolt jelzők szinte visszhangozzák a Petrarca által Laura jellemzésére hozott szavakat. A szeretett múzsa szintén olyan égi jellemzőkkel büszkélkedhet („Én láttam angyali lényét e földön, / égi szépségét”; CLVI, 1–2), amelyek tökéletes megfelelést feltételeznek a külső szépség és a belső jóság, valamint a szellemi képességek között:

> lépése édes, forró, égi szellem,
> – – – – – – – – – – – – – – – –
> s a szívet kővé dermesztő tekintet,
> mely éjszakát és mély űrt megvilágít,

[6] A latin „joviális” kifejezés a Jupiter (Jovis) szóból ered, jelentése tehát a jupiteri természettel is értelmezhető.

[7] Giovan Battista Della Porta, *Della fisonomia dell'uomo,* a cura di Mario Cicognani, Parma, Guanda, 1988, 78. A továbbiakban valamennyi idézet a mű e modern kiadásából származik. E tanulmányban a Della Porta két alapvető fiziognómiai művéből hozott gyakori idézetek oka, hogy a XVI. századi szerző forrásait azok az ókori és középkori szerzők képezik, akik Petrarca korában is forrásként szolgáltak.

– – – – – – – – – – – – – – – – – – – –
édes beszéd, melyet nagy ész hevített,
(CCXIII, 7, 9–10, 12)

Laura bájos lénye, járása, tekintete (amely, akár a Vénusz bolygó, megvilágítja a sűrű éjt), intellektusából is eredő kellemes beszéde az égi szépség tükröződése. Az arab hagyományhoz is erősen kötődő középkori asztrológiai fiziognómia is éppen azt tanítja, hogy az emberi test olvasatát a csillagok által a testbe nyomott jegyek alapján lehet bizton elvégezni: az arcot, a szemet, a bőrt, a mozdulatokat a bolygók, a zodiákus és a konstellációk határozzák meg. Della Porta „emberi fiziognómiája" mellett írt egy „mennyei fiziognómiát" is. A *Coelestis physiognomoniae* szintén Nápolyban jelent meg 1603-ban, olaszra fordítva először 1614-ben, és a szerző részletesen, görög és arab szerzőkre hivatkozva elemzi Jupiter és Vénusz hatását: eszerint e bolygó hatása alatt égi fénnyel telt mosolygós szemű, derűs arcú, kellemes beszédű, világos bőrű és „arany hajkoronájú" egyedek születnek. Ami jellemüket és viselkedésüket illeti,

> kellemesek, és mindenki szívesen barátkozik velük, szeretik a virágokat és kellemes dolgokat, ügyelnek szép külsejükre, testük megfelelő méretű, lágy a hajuk, finom a bőrük, ügyelnek utódaikra, könyörületesek és irgalmasak, kényelmesen és kifinomult módon élnek, kedvelik a díszes öltözetet. Tökéletesen és fáradozás nélkül viszik véghez tetteiket.[8]

Laura külsejére és jellemére nézve fontos következtetésekre juthatunk tehát az égi fiziognómiából kikövetkeztethető leírások révén is. Petrarca egyébként könnyen egyeztethette össze a csillagok hatásáról szóló érveit szeretett Cicerója véleményével, aki – mint ismeretes – nem egyszer hangsúlyozta a természet és a csillagok hatásának elsődlegességét, vagyis a természetes adottságok fontosságát az elsajátítható készségekkel szemben. A csillagok hatásán túl Petrarca nagy jelentőséget tulajdonít annak a helynek is, ahol Laura született:

[8] Vö. Giovan Battista Della Porta, *Della celeste fisonomia,* Napoli, Lazzaro Scoriggio, 1614, 41.

Kis faluból oly Nap jött a világra
most is, hogy Természet s Hely az adósa:
nem győznek hölgyemért hálát rebegni.

(IV, 12–14)

A klíma és a környezeti tényezők hatását is figyelembe vevő fiziognomikus vélekedések szintén ókori eredetűek. Már a hippokratészi írások között is olvasható a levegő, a vizek, illetve a lakhely hatásáról szóló fejtegetés: eszerint a klimatikus környezeti tényezők is nagymértékben hatnak a külső és a jellembeli tulajdonságokra. A négy égtájon, illetve Európa különböző területein lakó emberek közötti különbségek is jórészt a környezeti hatásoknak tudhatók be.[9] Vitruvius is kiemelte a Mediterráneum vidékének szerencsés hatását a külsőre és a vérmérsékletre vonatkozóan. Petrarca szerint is a kellemes levegő, a „habok friss, édes árja", azaz a *Canzoniere* egyik leghíresebb költeménye, a „Chiare, fresche e dolci acque", a „Fű és virág a réten, / [...] / Áldás a levegőben" (CXXVI, 1, 7, 10) – mind egységesen olvasva – Laura édes, tiszta, kellemes, égi és légi jellemét szerencsésen befolyásolták. Talán nem felesleges felidézni a Della Porta mellett (és gyakran vele együtt) megjelentetett Giorgio Rizzacasa szavait, aki szintén ókori szerzőkre hivatkozva felhívja a figyelmet arra, hogy „egyetlen táj" szülötteit „figyelmesen megszemlélve, értelmezve és értékelve e tulajdonságokat, s testük valamennyi jegyét" eleve kikövetkeztethetjük „hajlamaikat, szenvedélyeiket és lelkük tulajdonságait".[10]

Petrarca fiziognomikus szemmel történő olvasata kétségtelenül egységes és egységesen értelmezhető képet ad a hölgyről. Laurát ugyanis a költő a *kalokagathia,* a látható szépség és a láthatatlan jóság, a test és a lélek totális harmóniájában képzeli el. E képben csodálatosan ötvöződnek „Erény, Tisztesség, Szépség, nemes cselekedet / Édes szavak" (CCXI, 9–10).[11] A

[9] Ld. a járványokról szóló könyvben: *Opere di Ippocrate,* a cura di Mario Vegetti, Torino, UTET, 1976, Le epidemie, II, 5, 15. Itt kell említést tennünk Platónról is, aki a *Timaiosz*ban azt hangsúlyozza, hogy Attika éghajlatának kiegyensúlyozottsága „bölcsebb emberek" születését teszi lehetővé. Arisztotelész közép-elmélete az etnológiai fiziognómiára is jellemző: „A hellén nép, miként lakóhelye is a kettő [észak és dél] között fekszik, [...] szabadságban és a legtökéletesebb politikai szervezetben él, akár mindenki fölött is tudna uralkodni, ha egy államban tömörülne." (Arisztotelész, *Politika,* 1327b, Szabó Miklós fordítása.) Vitruvius a rómaiakra vonatkoztatva jegyezte meg, hogy „az isteni gondviselés a római népet kiváló és mérsékelt térségbe helyezte, hogy megszerezze a világ feletti uralmat." (Vitruvius, *De architectura,* VI, 1, 9.)

[10] Giorgio Rizzacasa, *La fisionomia,* Carmagnola, 1607, számozás nélkül.

„Hírnév, tisztesség, erény, bájos alkat, / tündöklő szépség mennyei ruhában” (CCXXVIII, 9–10) együttesen jelzik Laura személyében a külső és a belső értékek közötti megfelelést, teljes harmóniát. Della Porta is, amikor a testi szépségnek esztétikai értékéről beszél, a lélekkel és az erkölcsökkel, tehát nyilvánvaló etikai értékekkel hozza kapcsolatba:

> a szépség a test részeinek mértékkel való elrendezéséből áll, ami a lélek képének mintája; a belső, a lélek részeinek elrendezése a külső részek elrendezésével tökéletesen egyezik; [...] ezért (ahogyan már több alkalommal elmondtuk) a természet a testet a lelki hatásoknak megfelelően teremtette meg.[12]

Petrarca neoplatonikus filozófiai és fiziognómiai felfogása szerint ez fordítva is működik, hiszen „nem volt semmi drága, / se szép, aminek becsülete nincsen” (CCLXII, 3–4). A fiziognómia éppen azt tanítja, hogy „a testrészek megfelelő elrendezése az erkölcsök megfelelő állapotára utal”.[13] A testrészek megfelelő elhelyezkedése és aránya egyben az ennek megfelelő erkölcsi habitust is feltételezi. A platonikusok tanítása szerint is a lélek szépsége, amely isteni adomány, az ember külsején tükröződik. Laura testén

> tenyérnél kisebb helyen ott van
> láthatón, amit csak ebben a létben
> tehetség, természet, menny megteremthet.
>
> (CXCIII, 12–14)

Ez az utolsó verssor – az olasz eredetiben „arte, ingegno, e natura, e ’l ciel” – a szó szoros értelmében vett szemantikai értékkel bír majd a klasszicizmus fiziognómiai értekezéseiben: egy emberi lény ugyanis olyan komplex egység, aki „erőfeszítésének, szellemének, a természetnek és az égnek” (s főleg ezek együttes meglétének) köszönheti kiválóságát. Laura kellemes és finom viselkedését valóságos XIV. századi „jelek művészetével” ábrázolta Petrarca is: a hölgy képét felidéző sorok, mint a „nemes aura” (*L’aura gentil,* CXCIV, 1), „derűs aura” (*L’aura serena,* CXCVI, 1), az „égi aura” (*L’aura celeste,* CXCVII, 1), a „szelíd aura” (*L’aura soave,* CXCVIII, 1) vagy a „szerető aura” (*l’aura amorosa,* CXLII, 5) természetesen azzal a

[11] Saját fordítás, a műfordítás fogalmi hiányossága miatt.
[12] Della Porta, *Della fisonomia dell’uomo,* 492.
[13] Ibidem.

„fennkölt nyíltsággal" (XIII, 12), azaz vidám kellemmel áll kapcsolatban, amely e „tiszta lélekből" (CLXXXIV, 1) ered. Ez az a lélek, amely „vonzó mozgását" (CLXII, 12) sugallja, és ahonnan „bájos lengése, angyali beszéde" (CLXXXI, 13) eredeztethető, végül is mindaz, „mire mindenki vágyik" (XIII, 11).

Petrarca nem részletezi Laura szépségét, topikus képei rendre visszatérnek, ami azonban mindenképpen szembeötlő, az a kellem és a báj állandó jelenléte. A kellem a test egyes részeinek és – szavakban és mozdulatokban megnyilvánuló – harmóniájának az eredménye: „az a kedves és bájos test, amely az igazi kellem tükre" (CLXXXIV, 10–11).[14] A Petrarcának is oly kedves kellem kérdése az olasz klasszicizmus etikai és viselkedés-irodalmának egyik alapvető kategóriája lesz, és a fiziognómiai értekezésekben is alapos elemzés tárgyát képezi a kellemes és udvarias ember leírásakor. Laura szépsége tehát égi harmónia gyümölcse, olyan totális és harmonikus egyensúly eredménye, amely minden apró részletben jelen van („isteni lény", „orcája, csevegése, kacagása"; CXXVI, 57–58). A külső és belső, szépség és jóság biztosította harmónia tükröződik abban a szonettben is, amelyben Laura „tisztes bájjal hordja drága léptét", miközben „szeméből oly gyönyörüséget oszt szét" (CLXV, 2; 7).

Lépteihez s szeme pillantatához
hasonlatos hatásu méz beszéde,
s nemes tartása, mely bájt is sugároz.

(CLXV, 9–11)

A költő különös hangsúlyt helyez „e négy lángra" (12. sor), azaz Laura lépteire, szemére, édes-kellemes beszédére és bájos tartására, amelyek éltető és halálosan perzselő fényként tartják égve a szerelmi lángot. De nemcsak a szerelmi lángot, hiszen a klasszicizmus etikai irodalmában is az ember mozgása és mozdulatai, beszéde, s mindez együtt, egyszóval a kelleme az, ami a jól nevelt, kellemes-szellemes, tehát civilizált embert jellemzik. Nem véletlen tehát, hogy Petrarca és a petrarkista költészet olyan nagy hatást gyakorolt a XVI. századi, reneszánsz kori klasszicizmus civilizált emberképére.

Mindezek a külső jegyek, emlékezetbe idézve még „szép arcát", „szép szemét", „kedves pihegését", „tekintete fényét", „a göndör szőke fürtöt",

---

[14] Saját fordítás.

„illő tartását”, „nyájas beszédét”, „a szókban lappangó eszmét”, valamint Laura olyan tulajdonságait, mint az „alázatos, halk modor, égi kellem / […] ültében vagy állva” (CCLXX, 16, 22, 57, 81, 86), valóban a legnagyobb elismerésre méltó, lelki erényeit is sejtető tulajdonságok. Olyan külső megnyilvánulások, amelyekkel Petrarca a klasszicista költészetben kanonizált női szépség évszázadokig ható modelljét rajzolta meg szavakkal. E canzone gazdag képi ábrázolása akár modellként is szolgálhatott ahhoz a (sajnos elveszett) Laura-képmáshoz, amelyet a költő Simone Martinitől rendelt meg. A verbálisan megrajzolt képi megjelenítés sokszínűségének hála, Petrarca olyan szomatikus sajátosságokat emelt ki, amelyek nyilvánvaló jegyei a belső, a lelki szépségnek, azaz jóságnak is.

A harmonikus analógiák univerzumában az arc válik a test totális metaforájává, hiszen – a fiziognómia művészete szerint is – az arc és egyes részei felelnek meg a test meghatározott részeinek, és „ahhoz, hogy ezt az arcot ábrázoljuk, annak minden része közreműködik”.[15] Így azután „az arc valóban tudatunk tanúbizonyságává válik […] és a lélekből épül fel, sőt annak színlelő és rejtezkedő formája”.[16] A „szép és bájos arc” (XCVI, 5), avagy Laura „derűs arca” (CIX, 9)[17] a Della Porta kompendiumában is hozott fiziognomikus értelmezésben is „igen nagy kellemet, […] bölcsességet és kiválóságot ígérnek”:[18] ebből a leírásból tehát az derül ki, hogy a szép és harmonikus arc nemcsak végtelen bájt kölcsönöz, de egyben a szellem bölcs megnyilvánulásai is kiolvashatók belőle. Laura dicséretét zengve, Petrarca máshol is utal a bölcs hölgyre, akinek szőke hajkoronája „ősz értelmet” rejt, s ez egész habitusát belengi: „tünde bájak, / s erények […] / ősz értelem, mit szőkesége rejt el, / isteni szépség mellett mély alázat; / […] / lépése édes, forró, égi szellem, / […] / édes beszéd, melyet nagy ész hevített” (CCXIII, 1–4, 7, 12). A költőnek tehát nemcsak az irodalmi hagyomány miatt nem volt szüksége egyéb részletekre Laura jellemzésekor: a művelt és a népi tudatban meggyökeresedett fiziognómiai jegyekkel minden más leíró jellemzésnél jobban tudta érzékeltetni a szeretett hölgy jellemét. Az arc a lélek metonímiája, annak a tükre, vagy – Arisztotelészt idézve – az ablaka, ahonnan kitörnek a szenvedélyek: olyan tükör, amely „az arcon feltűnő jellemet”[19] mindennél jobban megmutatja. Laura

[15] Della Porta, *Della fisonomia dell'uomo,* 176.
[16] Ibidem.
[17] Saját fordítások.
[18] Della Porta, *Della fisonomia dell'uomo,* 176.
[19] Ibidem, 575.

arca is így olyan pszichológiai és erkölcsi dimenzióba kerül, amelytől évszázadokig nem tud szabadulni az olasz (és európai) szerelmi költészet.

Az arc egyes részei is az erkölcsökről és a lelkiállapotokról tanúskodnak, és ezen részek között a szemnek tulajdonította Petrarca (és a fiziognómusok is) a legnagyobb jelentőséget, lévén „a szemről való értekezés az egész fiziognómia legnagyobb és legfontosabb feladata" Della Porta szerint is. Ő maga egy külön könyvet szentelt ennek, „mert a természet a szemet a lélek tükrének teremtette meg, és a lélek valamennyi szenvedélyét a szemeken keresztül ismerhetjük fel".[20] Petrarca a *Hallgatnom nem lehet* kezdetű canzonéban „zafír ablakról" beszél (CCCXXV, 17). A „kedves szemek" avagy „ragyogó szemek" (LXXII, 63, 74)[21] nyugodt, kiegyensúlyozott személyről árulkodnak, akinek „szép derűs tekintete" (XXXVII, 34) alázattal és kellemmel telt. Ez az a „kedves, édes, jó szem tiszta fénye" (CCCXXX, 1), amely Petrarcát a költői és erkölcsi tökéletesedés felé vezeti a halhatatlanság babéros ígéretével.

Laura szemeinek zafír színe szintén fiziognómiai reflexióra ösztönözheti az olvasót. Arisztotelész, Homérosz és további szerzők hitelt érdemlő tanúbizonyságára támaszkodva Della Porta a „kék és nagy, határozott és ragyogó szemeknek" szentelt fejezetben számos mitológiai és történelmi alakról tesz említést, akik élénk elmével és bölcsességgel rendelkeztek: „Ez a kék szín […] az agy igen mértékletes vérmérsékletét, igen jó elmét és jó természetét mutatja, távol a harag és a melankólia minden perzselő érzésétől".[22] A zafír ráadásul, mint ismeretes, a kövek között a bölcsesség szimbóluma is. Laura Petrarca által feltételezett természete tehát – a Jupiter hatása alatti születést is figyelembe véve – a szangvinikus vérmérsékletre enged következtetni, olyan természetre és jellemre, amelyet a reneszánsz kor festői is harmonikus, kellemes testtel, mérsékelt mozdulatokkal, bájos és ragyogó arccal, csillogó szemekkel ábrázoltak. Giovan Paolo Lomazzo *Trattato della pitturá*jában például a levegő elemhez tartozó és az ehhez társuló meleg és nedves tulajdonságokkal, valamint a vér testnedvvel jellemzett szangvinikusokat festi le így. A szangvinikus egyedeket ugyanis kellem, báj, vidámság és aggodalmaktól mentes lelki nyugalom jellemzi. A levegő elemmel azonosított Laura–aura mi is le-

[20] Ibidem, 329.
[21] Saját fordítás.
[22] Della Porta, *Della fisonomia dell'uomo,* 361.

hetne más, mint a légiesség szimbóluma, akinek mozdulatai tökéletesen megfelelnek a szangvinikus lélek szenvedélyeinek,

> hiszen mértékletes; s mivel kellemes elemnek tekinthető, mozgása a testben keringő vér mozgásához hasonlatos, azaz visszafogott, kecses, királyi, irgalmas és vidám. Éppen ezért a végtagokat visszafogottan mozgatja, s nem hagyja azokat lengeni, sem lógni, sem csavarodni vagy kinyújtani. Ezen mozdulatokhoz pedig tökéletesen illenek a lélek már említett szenvedélyei, vagyis a szerelem, amelyből a kellem, a vágy, a vidámság és a remény születik, valamint a derű és a nyugodt lélek szenvedélyei, amelyek az aggódás, a reménytelenség és a gyűlölet ellenségei.[23]

E néma jegyeken, tehát az arckifejezésen és a pillantáson kívül, a bölcsesség és a jó természet a verbalitás szintjén is nyilvánosságra kerül. „A bájos mozdulat s az ég-sugallta / szerény, bölcs szó s a pillantás" (CCXCVII, 9–10) ugyanis együtt vallanak Laura testi-lelki kiválóságáról. A „világon oly ritka, bölcs szavak" (XXXVII, 86–87) vagy „az édes, bölcs szavak" (CLXXXIII, 2), a „bölcs és alázatos szavak" (CCXCVII, 9)[24] a maguk kellemes és visszafogott módján – Della Porta szerint is – „kellemes és békés, [...] nyugodt természetű egyénre vallanak".[25] A bölcsesség ugyanis együtt jár a „bölcs, tisztes, szerény és kellemes beszéddel" (CCXCIX, 6), ami a szeretett hölgy „párducnál is gyorsabb, éles eszének" bizonyítéka (CCCXXX, 5). Talán nem felesleges idézni azokat a sorokat Della Porta fiziognómiai értekezéséből, amelyek a bölcs és megfontolt, viselkedésében szerény embert jellemzik: „Beszéde kifinomult. Hangja középúton van a mély és a magas között. [...] Szeme nagy, nemes, ragyogó, nedves tekintetű, vagy fénylő."[26] Itt is érdemes emlékeztetni Laura – a *Mivel sorsom kívánja* kezdetű canzonéban is megrajzolt – „ragyogó szemeire" (LXXIII, 50),[27] amelyek égi jelként vezetik a költőt, bölcsen és megfontoltan.

Petrarca beszél Laura hangjáról és nevetéséről is, egyfajta „nyájas, angyali hangról" (LXIII, 7), amely a jósággal, emberséggel, erénnyel és kellemmel felruházott emberek ismertetőjegye a fiziognómiai leírásokban is. Laura „édes mosolya" (CXXVI, 58), amely máshol egyenesen „halk, szerény" (XLII, 1) vagy „édes, szelíd" (XVII, 5), Leopardi szerint is az arc

[23] Giovan Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura,* Milano, Pontio, 1584, 116.
[24] Saját fordítás.
[25] Della Porta, *Della fisonomia dell'uomo,* 230.
[26] Ibidem, 519.
[27] Saját fordítás.

szinonimája.[28] Della Porta értekezése meglehetősen kategorikus a nevetést illetően, amikor kijelenti: „nem tudjuk jobban megkülönböztetni a bölcset az ostobától, mint a nevetése révén."[29] Laura szelíd bölcsességéről tehát nemcsak szavai, de nevetése is egyértelműen tanúskodik.

Ami pedig a Laura leírásában oly gyakran előforduló megkülönböztető jegyet, a szelídséget illeti, Della Porta Szent Bernát példáját említi, aki „rendkívül szelíd, jó és bölcs" ember volt.[30] A szelídséget mint fontos erkölcsi kategóriát sajátos fiziognómiai jegyekkel is ábrázolja. S ezek szerint a

> szelíd ember nyugalmát nem kavarja fel semmi, nem tartja őt hatalmában semmilyen szenvedély, csak akkor, ha a józan ész ezt diktálja. Nem hajlamos a bosszúállásra, inkább megbocsát. Szelíd ember még az, aki önmérsékletet mutatva elviseli az elszenvedett sértéseket, s azt is, ha megvetik. Nem kiált azonnal bosszúért, s nem gerjed rögtön haragra, szokásai kellemesek, és azokban könnyen alkalmazkodik, ő maga pedig nyugodt és szilárd jellem. Az orvosok szerint a szelíd emberek vérmérséklete meleg és mérsékelten nedves.

A Kr. u. II. században élt neves görög rétor, Polemón *De Physiognomonia liber*éből veszi Della Porta még, hogy a „tekintetük szilárd, mozgásuk lassú, hangjuk [...] lágy. [...] Hajuk egyenes szálú és selymes, aranyszőke. Szemöldökük hosszan elnyúló. Beszédük szerény."[31] A selymes, aranyszőke haj kapcsán talán felesleges idézni mindazt a végtelen számú jellemzést, amelyekben Laura „imádott, szőke fürtjét" (XXXIV, 3) Petrarca a bölcsesség és a kellem abszolút metaforájaként hozza.

Petrarca az aranyszőke hajkorona mellett szintén sokszor említi meg hölgye alabástrom fehérségű bőrét, amely a pirossal egészül ki. A rózsa, rózsaszín, rózsavörös szintén sokszor kerül előtérbe, s ha a színszimbolikát a fiziognómiai színszimbolikával társítjuk, érdekes következtetésekre juthatunk. A testi szépség ábrázolásában ugyanis a vörös, fehér és szőke különös isteni jelentéssel bír: a vörös az isteni hatalmat, az arany az isteni bölcsességet, az alabástrom pedig az isteni szépséget jelképezi.[32] Laurát

---

[28] Vö. *Le rime di Francesco Petrarca con l'interpretazione di Giacomo Leopardi,* Firenze, Le Monnier, 1864.
[29] Della Porta, *Della fisonomia dell'uomo,* 213.
[30] Ibidem, 446.
[31] Ibidem, 555.
[32] Vö. például Giordano Bruno, *Degli eroici furori,* Milano, Mondadori, 2000, 820.

alabástrom bőre, az orca megfelelő pirosas árnyalata, szőke haja tehát isteni tulajdonságokkal ruházza fel. A „rózsás homlok arany koronával" (CCXCI, 2),[33] a fehér „gyöngyök és piros rózsák", Laura „tiszta ivor- és rózsa-kéz ruhája", vagyis kesztyűje (CXCIX, 9–10), a „tűzpiros rózsa az arc havában" (CXXXI, 9), a „piros rózsa" „s hófehér" „arany vázácskában" (CXXVII, 71–72) mind Laura bőrének meghatározó színeire, s egyben isteni természetére utalnak. A fiziognómia tanúbizonysága szerint is a fehér és a vörös megfelelő arányában ragyogó bőr a szangvinikus, tehát kellemes, vidám, lágy hangú és jó felfogóképességű egyedeket jellemzi. Della Porta megfogalmazása szerint

> a vörös szín meleg és szangvinikus vérmérsékletre utal, a fehér pedig a nyákra és a hidegre: nos, a kettő keveredése igen jó vérmérsékletet, [...] bölcs elmét és jó szokásokat jelöl. Ez [a két szín] a Vénusz bolygónak is a színe, ettől fénylik annyira a csillag, és ez hozza létre az emberekben az ilyen jó, mértékletes temperamentumot.[34]

Minden fiziognómiai jel egybevág tehát Laura szelíd, kellemes és bölcs alakjának felvázolásakor: ezt azért is fontos megjegyezni, mert Pszeudo-Arisztotelész (Kr. e. IV. sz.) óta valamennyi fiziognómiai értekezés hangsúlyozta, hogy egy-egy jel önmagában nem vezethet mértékadó ítélethez: a külső megjelenésnek az összképét kell előnyben részesíteni.[35] Csak több jel jelentésének egybeesése és egyforma jelzései adhatnak fiziognómiailag megfelelő értékelést egy személy erkölcsi és jellembeli értékelésekor: Laura külső jellegzetességei, legyenek bár sematikusnak tűnő utalásokkal teltek, a fiziognómiai következtetésben jártas olvasó számára egyértelműen jelzik Petrarca által következetesen sugallt jellembeli tulajdonságait.

---

[33] Saját fordítás.

[34] Della Porta, *Della fisonomia dell'uomo,* 463–464.

[35] Az egyetlen szóval lefordíthatatlan *epiprepeia* (ἐπιπρέπεια) fogalmáról van szó, amely a fiziognómiai vizsgálódásban a körülményeket is figyelembe vevő *összbenyomás* elsődlegességét emeli ki: „Ostobaság teljesen megbízni az ismertetőjegyek közül csak egyben, de hogyha több, egy bizonyos tekintetben egymással összhangban levő jegyet veszünk figyelembe, akkor nagyobb valószínűséggel feltételezhetjük, hogy az ismertetőjegyek igaznak bizonyulnak." Vö. Pszeudo-Arisztotelész, *Fiziognómia,* 18 (Békés Enikő fordítása). In *„Természeted az arcodon". A fiziognómia története az ókortól a XVII. századig. Szöveggyűjtemény,* szerk. Vígh Éva, Szeged, JATEPress, 2006, 11–26.

István Vig

OSSERVAZIONI SUGLI AGGETTIVI PRENOMINALI E POSTNOMINALI NEI SONETTI DEL PETRARCA

1. Nelle poesie in volgare del Petrarca spiccano il grande numero e l'alta frequenza degli aggettivi, ivi compresi i participi passati. In questo articolo ci prefiggiamo lo scopo di studiare la posizione degli aggettivi qualificativi all'interno dei sintagmi nominali di tutti i sonetti del Petrarca, che, data la considerevole quantità delle loro ricorrenze, possono consentire di formulare delle constatazioni di carattere generale e di individuare delle tendenze veramente tipiche e caratteristiche del linguaggio poetico del nostro autore. La posizione degli aggettivi nei sintagmi nominali di un testo letterario obbedisce *a)* alle regole della lingua in questione e *b)* ad altri fattori come il fonosimbolismo, il metro, la rima e così via, che hanno una parte non trascurabile nella composizione di un testo poetico. Qui di seguito applicheremo come criterio di studio solo le regole linguistiche dell'italiano e il ruolo della rima, nonché quello dell'esistenza di eventuali espressioni fisse che caratterizzano in maniera più o meno marcata qualsiasi tipo di comunicazione, offrendo un'analisi piuttosto linguistica che stilistico-interpretativa, escludendone anche quei casi, in cui un sostantivo è accompagnato da più di un aggettivo. Al centro della nostra analisi si trovano gli aggettivi che sono usati sia come specificatori sia come complementi. Vorremmo anche premettere che lo scopo da noi prefissoci è di descrivere e di individuare nei sonetti certe caratteristiche dell'uso degli aggettivi come specificatori e come complementi,[1] e non di formu-

Il presente saggio è leggibile anche in lingua ungherese (A melléknevek mondattani helye Petrarca szonettjeiben. *Bár,* 2006, numero speciale, 83–97).

[1] Gli elementi che espandono un sintagma si chiamano specificatori se precedono la testa del sintagma, e complementi se lo seguono, cfr. Giampaolo Salvi – Laura Vanelli,

lare congetture, d'altronde superflue e fuori di luogo, sulle intenzioni del Petrarca, su quello che poteva o voleva esprimere o realizzare.

È noto che nell'italiano moderno la posizione postnominale degli aggettivi qualificativi può considerarsi generale, canonica. Si trovano obbligatoriamente in questa posizione gli aggettivi che indicano forma, colore, nazionalità; gli aggettivi di relazione (con altre parole quelli derivati); i participi passati e presenti usati aggettivalmente; gli aggettivi espansi.[2]

Tali aggettivi si chiamano restrittivi o denotativi o referenziali, perché restringono l'insieme dei referenti denotati da un sostantivo, o con altre parole, perché la qualità espressa dagli aggettivi oppone il referente ad altri.[3]

La maggior parte degli aggettivi qualificativi può anche precedere il sostantivo, assumendo una funzione descrittiva o attributiva, implicando anche spesso giudizi di valore del parlante rispetto ai referenti in questione. Questi aggettivi si chiamano *connotativi.*[4] In numerosi casi si assiste anche ad una differenziazione semantica degli aggettivi usati rispettivamente in posizione prenominale e postnominale: l'aggettivo che conserva il suo proprio senso se collocato dopo il sostantivo, assume un significato diverso, metaforico, quando lo precede, per esempio *certe* notizie ('alcune') : notizie *certe* ('sicure'), *diversi* libri ('parecchi') : libri *diversi* ('differenti'), un *vecchio* amico ('amico da molto tempo') : un amico *vecchio* ('anziano'), ecc.[5]

Le regole sopra descritte differiscono tuttavia da quelle del fiorentino del '300, come risulta da alcuni studi dedicati a questo argomento. Benché sia praticamente impossibile sintetizzare i risultati dei saggi che sono diversi per i metodi adottati e per la mole dei testi spogliati,[6] si intravvede

---

Grammatica essenziale di riferimento della lingua italiana, Firenze, Istituto Geografico De Agostini – Le Monnier, 1992, 65–67.

[2] Giulio Lepschy – Laura Lepschy, *La lingua italiana. Storia, varietà dell'uso, grammatica,* Milano, Bompiani, 1994, 167; Salvi–Vanelli, *Grammatica essenziale,* 89–92.

[3] Salvi–Vanelli, *Grammatica essenziale,* 89; cfr. Lepschy–Lepschy, *La lingua italiana,* 165–66.

[4] Salvi–Vanelli, *Grammatica essenziale,* 89; cfr. Lepschy–Lepschy, *La lingua italiana,* 166.

[5] Lepschy–Lepschy, *La lingua italiana,* 166–67; cfr. Salvi–Vanelli, *Grammatica essenziale,* 92.

[6] Liebenhagen dividendo gli aggettivi in *integrali* (praticamente identici a quelli *connotativi*) ed in *partitivi* (corrispondenti praticamente a quelli *restrittivi*), e considerandoli sulla base della loro posizione rispetto al sostantivo, *bivalenti* (in posizione prenominale e postnominale) e *monovalenti* (solo in posizione postnominale), studia la posizione degli

che la norma del parlato fiorentino prevedeva la collocazione prenominale degli aggettivi bivalenti e quella postnominale degli aggettivi monovalenti con pochi casi di inversione della posizione degli aggettivi: anteposizione → postposizione; postposizione → anteposizione.[7]

2. Dall'analisi dell'Alisova che può essere utilizzata con maggiore facilità, si delineano le seguenti regole relative alla posizione degli aggettivi nella norma ricostruita della lingua parlata e in quella letteraria in prosa, nella prima metà del '300.

2.1. Norma del parlato:[8]

a) uso prenominale (gruppo I) e postnominale degli aggettivi più frequenti, del tipo *grande, bello, buono,* ecc. e di quelli semplici, più concreti, del tipo *nuovo, vecchio, giovane* (gruppo II), con prevalenza della posizione prenominale;

b) aggettivi di relazione, derivati da radici nominali e verbali, del tipo *ragionevole, vergognoso,* ecc.: prevalenza della posizione postnominale rispetto a quella prenominale;

c) participi: sempre posposti;

d) aggettivi di colore, di nazionalità, membri di un'espressione sintagmatica composta, tutti riassunti sotto il nome *termini:* posizione postnominale quasi esclusiva; nei pochi casi di anteposizione gli aggettivi

---

aggettivi in dieci costrutti di tendenza (Strukturtendenzen). I suoi dati che si basano sullo spoglio di un corpus costituito da diciotto opere, che abbracciano un arco di tempo che va dal secolo XIII a quello XV, vengono elaborati con metodi statistici, cfr. Wilhelma Liebenhagen, Zur Stellung des attributiven Adjektivs im Italienischen, 151 sgg. *Beiträge zur romanischen Philologie,* 1971, 149–168. Alisova, dal canto suo, basandosi su un corpus più ridotto, costituito in tutto da sette opere, per un arco di tempo che va dal '300 fino alla metà del '500, è impegnata a ricostruire, oltre che la norma del parlato del fiorentino antico, anche quella della norma della lingua letteraria in prosa. A differenza di Liebenhagen, Alisova studia gli aggettivi raggruppandoli in sei diversi gruppi lessicali, in parte secondo criteri di frequenza, in parte secondo criteri formali. Ne consegue che è difficile individuare con esattezza gli aggettivi di relazione che possono appartenere a due gruppi. Tatiana Alisova, Studi di sintassi italiana, 280 sgg. *Studi di Filologia Italiana,* 1967, 223–313.

[7] Cfr. Liebenhagen, Zur Stellung des attributiven Adjektivs im Italienischen, 161 sgg.; Alisova, Studi di sintassi italiana, 281–85.

[8] La ricostruzione si fonda sul *Novellino* e sul *Libro di buoni costumi* di Paolo da Certaldo.

sono prestiti e la posizione prenominale è una variante facoltativa del rapporto nome + complemento;

e) la polisemia degli aggettivi dipende dal contesto più ampio e non dal significato del rispettivo sostantivo.[9]

2.2. Norma della prosa letteraria:[10]

a) posizione prenominale e postnominale degli aggettivi del I e II gruppo, con prevalenza dell'uso prenominale;

b) aggettivi di relazione: prevalenza della posizione postnominale con alcune eccezioni;

c) participi: uso postnominale quasi costante, salvo nel *Decameron* in cui si nota l'inversione a favore della posizione postnominale;

d) termini: differenze nell'uso con una netta prevalenza della posizione postnominale da una parte e la maggioranza della postposizione accompagnata da una tendenza crescente a favore dell'anteposizione.[11]

3. I dati numerici del nostro computo effettuato sul corpus costituito dai sonetti, mostrano una proporzione quasi uguale, equilibrata del numero totale dei vari aggettivi: 249 aggettivi prenominali contro 212 postnominali, tra cui 88 aggettivi usati in tutt'e due le posizioni.[12]

3.1. Gli aggettivi prenominali (compresi anche i participi usati aggettivalmente) sono i seguenti: *acceso, accolto, acerbo, affamato, alato, algente, almo, alpestre, altero, alto, alzato, amaro, amato, amico, amoroso, angelico, animoso, antico, arabo, ardente, ardito, aspettato, aspro, aurato, aureo, avaro, avvezzo, basso, beato, bello, benigno, bianco, biondo, breve, buono, caduci, caldo, candido, cangiato, canuto, caro, casto, celeste, ceruleo, chiaro, chiuso, cieco, civile, comune, contrario, cortese, corto, crespo, crudele, crudo, debile, degno, deserto, desperato, destinato, destro, diletto, dilettoso, disarmato, disarmato, disiato, dispietato, disusato, diverso, divino, divo, doglioso, dolce, doloroso, domestico, doppio, drittto, dubbio, duro,*

[9] Alisova, Studi di sintassi italiana, 288–93.

[10] Le conclusioni si basano sulla traduzione di Sallustio da parte di Bartolomeo da S. Concordio, sul *Convivio* di Dante e su una parte del *Decameron.*

[11] Alisova, Studi di sintassi italiana, 295 sgg.

[12] Gli esempi sono tolti dalla seguente edizione: Francesco Petrarca, *Canzoniere,* introduzione di Roberto Antonelli, saggio di Gianfranco Contini, note al testo di Daniele Ponchiroli, Torino, Einaudi, 1992.

empio, estremo, eterno, falso, famoso, fatale, faticoso, fedele, felice, fero, fervido, fidato, fido, fiero, folle, folto, frale, franco, freddo, fresco, futuro, gelato, gentile, gioioso, giovenile, giusto, glorioso, grande, grave, gravoso, ignudo, immaginato, immobile, immortale, impossibile, impreso, indo, indurato, ineffabile, infiammato, infinito, ingrato, interno, intero, invitto, irato, ispano, lagrimoso, leggero, leggiadro, libero, lieto, lieve, liquido, lucido, lungo, maggiore, magnanimo, male, malvagio, manco, manifesto, mansueto, maturo, mentito, mezzo, micidiale, migliore, minore, mirabile, misero, mortale, morto, nato, naturale, nemico, netto, nobile, novello, novo, nudo, occupato, ombroso, onesto, onorato, orato, orribile, oscuro, ozioso, palese, paventoso, perduto, perfetto, periglioso, perpetuo, picciolo, pieno, pietoso, pigro, possente, prescritto, preso, pronto, puro, purpureo, rapido, raro, reale, ribellante, rio, roco, rugiadoso, ruvido, saggio, saldo, santo, scemato, schietto, scuro, secreto, securo, selvestro, sembiante, sempiterno, sereno, simile, sinistro, soave, solitario, sommo, sordo, soverchio, sovrano, sparto, speso, spietato, squarciato, stanco, stellante, stranio, strano, subito, superno, tacito, tardo, tartaraeo, tenace, tenebroso, tenero, tranquillo, tristo, turbato, umano, umido, umile, usato, vago, valoroso, vano, vario, ventoso, verde, vero, vile, vittorioso, vivo, volgare.

3.2. Gli aggettivi postnominali (compresi anche i participi) sono i seguenti: *acceso, accolto, accorto, acerbo, adorno, adverso (avverso), afflitto, allegro, altero, amico, amoroso, angoscioso, antico, aperto, aprico, ardente, ardito, armato, asciutto, avvinto, beato, bello, benedetto, biondo, breve, buono, caldo, canuto, carco, caro, caspo, celeste, cerviero, chiaro, chino, chiuso, cieco, colmo, condutto, congiurato, conto, contrario, converso, cortese, corto, creato, debito, degno, depinto, destro, difforme, diffuso, diletto, diurno, divino, doglioso, dolce, dolente, dritto, dubbioso, duro, excelso (eccelso), egro, eguale, eletto, errante, estivo, estremo, eterno, fallace, falso, fatto, felice, fido, finto, fiorito, fisso, folle, fosco, frale, freddo, fresco, gelato, gentile, giocondo, gradito, grave, indegno, infelice, infinito, integro, intento, interno, inteso, invescato, lasso, leggero, leggiadro, legittimo, lieto, lungo, maggiore, mago, manco, manifesto, migliore, mirabile, misero, molle, mortale, morto, naturale, negro, nemico, nimico, noioso, notturno, novello, novo, nudrito, occidentale, onesto, orientale, ornato, oscuro, pensoso, perfetto, perverso, pieno, pigro, prescritto, presente, presto, prezioso, prisco, profondo, pronto, pubblico, raro, reale, reo, rigido, rio, rotto, sacro, saggio, saldo, salso, santo, sbigottito, scarco, schietto, schivo, scinto, sconsolato, selvaggio, senile, sereno, sfacciato, smarrito, snello, soave, sordo, sottile, sovrao, spalmato,*

sparso, spento, stanco, stellato, stolto, stretto, tardo, temprato, tenebroso, terreno, terrestro, tinto, torto, toscano, tosco, tranquillo, translato, trilustre, tristo, triunfale, turbato, umano, umile, usato, vago, veloce, verde, vermiglio, vero, vile, visivo, vivo, volubile.

3.3. Gli aggettivi (compresi anche i participi) usati sia prima sia dopo i sostantivi sono: *acceso, accolto, acerbo, altero, amico, amoroso, ardente, ardito, bello, biondo, breve, buono, caldo, canuto, caro, celeste, chiaro, chiuso, cieco, contrario, cortese, corto, degno, destro, diletto, divino, doglioso, dolce, dritto, duro, estremo, eterno, falso, felice, fido, folle, frale, freddo, fresco, gelato, gentile, grave, infinito, interno, leggero, leggiadro, lieto, lungo, maggiore, manco, manifesto, migliore, mirabile, misero, mortale, morto, naturale, nemico, novello, novo, onesto, oscuro, pieno, pigro, prescritto, pronto, raro, reale, rio, saggio, saldo, santo, schietto, sereno, soave, sordo, sovrano, stanco, tardo, tenebroso, terreno, terrestro, tranquillo, tristo, turbato, umano, usato, vago, verde, vile.*

4. Separando ora i participi presenti e passati dal resto degli aggettivi, il risultato, molto simile a quello totale, è contenuto nell'elenco seguente:

4.1. Participi passati

4.1.1. Specificatori (30): *acceso, accolto, affamato, alato, alzato, amato, ardito, aspettato, cangiato, chiuso, desperato, destinato, diletto, disarmato, disiato, dispietato, disusato, fidato, gelato, immaginato, impreso, indurato, infiammato, irato, mentito, morto, nato, occupato, onorato, orato, passato, perduto, prescritto, preso, scemato, sfrenato, sparto, speso, squarciato, subìto, turbato, usato.*

4.1.2. Complementi (45): *acceso, accolto, accorto, afflitto, aperto, ardito, armato, avvinto, beato, benedetto, chiuso, condutto, congiurato, conto, converso, creato, depinto, diffuso, diletto, eletto, fatto, finto, fiorito, gelato, gradito, inteso, invescato, morto, nudrito, ornato, passato, prescritto, sbigottito, sciuto, sfacciato, smarrito, spalmato, sparso, spento, stellato, stretto, temprato, tinto, torto, turbato, usato, volto.*

4.1.3. Specificatori e complementi (10): *acceso, accolto, ardito, chiuso, diletto, gelato, morto, passato, prescritto, usato.*

4.2. Participi presenti

4.2.1. Specificatori (3): *ardente, ribellante, stellante.*

4.2.2. Complementi (3): *ardente, dolente, errante.*

Si nota un certo spostamento di queste proporzioni equilibrate tra gli aggettivi di relazione:

5. Aggettivi di relazione

5.1. Specificatori (26): *alpestre, amoroso, angelico, animoso, aureo, celeste, ceruleo, cortese, dilettoso, doglioso, doloroso, famoso, fatale, faticoso, gentile, giovenile, glorioso, immortale, lagrimoso, micidiale, mortale, natrurale, ombroso, ozioso, paventoso, periglioso, pietoso, rugiadoso, tenebroso, terreno, terrestro, umano, valoroso, ventoso, vittorioso, volgare*

5.2. Complementi (21): *amoroso, angoscioso, celeste, cerviero, cortese, divino, doglioso, dubbioso, estvio, gentile, mortale, naturale, notturno, occidentale, orientale, prezioso, tenebroso, terreno, terrestro, triunfale, umano.*

I dati sopraccitati ci consentono di individuare una netta tendenza, la preferenza del Petrarca a usare gli aggettivi di relazione come specificatori, «smussandone» il loro carattere marcatamente restrittivo.

La conoscenza del numero complessivo degli aggettivi e delle loro proporzioni numeriche va completata dalla frequenza d'uso dei singoli aggettivi, affinché si possa giungere a risultati quantitativamente apprezzabili, che possano anche orientare l'indagine. Ed è proprio nel settore delle frequenze che la prima impressione dell'uso alquanto ponderato, equilibrato degli aggettivi cambia aspetto radicalmente. Nella tabella seguente sono riportati tutti gli aggettivi petrarcheschi di maggiore frequenza, al di sopra di cinque unità, senza distinzione di sottoclassi come participi, aggettivi di relazione, ecc., e raggruppati secondo la posizione prenominale e postnominale.

Gli aggettivi petrarcheschi di maggiore frequenza

Aggettivo	*Specificatori (numero delle ricorrenze)*	*Complementi (numero delle ricorrenze)*
bello	125	4
dolce	93/95	3
grande	34	0
alto	28	0
amoroso	26	4

Gli aggettivi petrarcheschi di maggiore frequenza (cont.)

Aggettivo	*Specificatori (numero delle ricorrenze)*	*Complementi (numero delle ricorrenze)*
caro	14	3
soave	14	8
duro	13	1
vago	13	5
chiaro	11	3
usato	11	2
verde	11	9
mortale	6	11
fero	10	0
lungo	10	1
novo	10	5
vivo	10	7
gentile	9	9
lasso	0	9
tristo	7	9
aspro	8	0
leggiadro	8	0
picciolo	8	0
buono	7	0
stanco	7	6
antico	7	5
eterno	6	2
fiero	6	0
grave	6	3
nobile	6	0
onesto	6	3
umano	6	6
sereno	1	6
sparso	0	6
vero	6	1
caldo	5	1
celeste	5	5
destro	5	4

Gli aggettivi petrarcheschi di maggiore frequenza (cont.)

Aggettivo	*Specificatori (numero delle ricorrenze)*	*Complementi (numero delle ricorrenze)*
divino	5	3
doloroso	5	0
felice	5	3
manco	1	5
migliore	5	1
reo/rio	1	5

I dati della tabella consentono di notare:
a) la frequenza schiacciante degli aggettivi prenominali rispetto a quelli postnominali;
b) che tale frequenza si distribuisce tra una quarantina di aggettivi, pari a un sesto della totalità;
c) che gli aggettivi che per frequenza superano le nove unità, possono considerarsi aggettivi-chiave, aggettivi emblematici nel testo petrarchesco, che devono essere presi in considerazione sotto questo aspetto anche nelle analisi stilistico-interpretative;
d) la grande dispersione degli aggettivi postnominali rispetto a quelli usati come specificatori: il valore di frequenza più alto è 11, e la fascia tra 11 e 5 unità comprende in tutto 10 aggettivi.
Si può quindi stabilire, sulla base delle frequenze, un netto predominio degli aggettivi usati come specificatori.

6. Gli aggettivi espansi, come è stato già ricordato, si trovano in posizione di complemento nell'italiano moderno. Ma nel testo petrarchesco numerosi aggettivi (ivi compresi anche i participi usati aggettivalmente) sono usati come specificatori. Qui di seguito cercheremo di individuare i fattori che regolano la collocazione prenominale e postnominale degli aggettivi espansi.

6.1. Aggettivi in posizione di specificatore, espansi da avverbi (specificatori)

6.1.1. *Più:* a la più *algente* bruma (CLXXXV, 8), più *alto* ingegno (CXXX, 11), 'l più *ardente* sol (XXIV, 10), la più *beata* parte (XXXI, 4), i più *belli* occhi (CCCXXXIII, 2), più *bel* lume (CLXXX, 11), più *belle* imprese

(LXII, 6), il più *bel* volto (CCLXXXIII, 1), da' più *belli* occhi (CCCXLVIII, 1), da' più bei *capelli* (CCCXLVIII, 2), più *benigno* calle (CXVII, 5), al più *freddo* cielo (CLXXXII, 5), del più *chiaro* fondo (CCLXXXI, 10), dal più *chiaro* viso (CCCXLVIII, 1), più *cortese* aprile (LXVII, 14), i più *deserti* campi (XXXV, 1), più *dolce* concento (CLVI, 10), dal più *dolce* parlare (CCCXLVIII, 4), più *felice* stato (XCIX, 4), la più *nobil* salma (CCCXIV, 13), più *pietosi* giri (CXXXI, 6), più *secura* parte (CCCLV, 10), a' più *soavi* accenti (CCLXXXIII, 6).

6.1.2 *Sì:* sì *alto* adversario (CXV, 11), sì *alta* virtute (CCXL, 10), sì *amorosi* stridi (CCLXXX, 4), sì *aspre* vie (XXXV, 12), sì *belli* occhi (CXCII, 14), sì *bel* fior (XLV, 14), sì *chiara* tromba (CLXXXVII, 3), sì *chiara* luce (CCIV, 9), sì *chiaro* ingegno (CCXL, 9), sì *contrari* venti (CXXXII, 10), sì *contrarie* voglie (CCXXXI, 10), sì *diversi* / piaceri (CXI, 12–13), sì *dolci* spoglie (CXCIC, 11), sì *dolce* parlar (CCXLV, 5), sì *dolce* lima (CCXCIII, 7), sì *dubbio* stato (CCLXXXV, 4), sì *fedel* consiglio (CCLXXXV, 4), sì *fervide* rime (CCXVII, 2), sì *folte* tenebre (CCCXLIX, 12), sì *gentile* / laccio (CLXXXIV, 5–6), sì *gioiosa* spene (LVI, 11).

6.1.3. *Altri avverbi:* non *degno* affanno (LXII, 12), ben *nate* erbe (CLXII, 1), mal *nate* / ricchezze (CXXXVIII, 12–13), ben *pietoso* core (CCCXL, 9), mal *preso* consiglio (CLXIX, 13), già *stanche* sarte (CLXXXIX, 10), già mai *stanco* nocchiero (CLI, 2), sempre *verdi* rami (V, 13).

6.2. Aggettivi in posizione di complemento, espansi da avverbi (specificatori)

6.2.1. *Più:* spirto più *acceso* (CCLXXXIII, 3), occhi più *chiari* (CCCLII, 2), a' duo amici più *fidi* (CCCXIV, 12), petra più *rigida* (LI, 7), i suoi dì più *sereni* (LXXXVI, 14), l'aria più *serena* (CCVIII, 8), la stagion più *tarda* (CXXXI, 14), ombre più *triste* (CLXXXI, 4), intelletto *veloce* più che pardo (CCCXXX, 5), dì *veloci* più che vento (CCCLV, 3).

6.2.2. *Altri avverbi:* forze *assai* maggior (CI, 11), donne *onestamente* lasse (CCXXV, 1), al cor *già* stanco (CCXI, 4), schermi *sempre* accorti (XLIV, 10), arbor *sempre* verde (CLXXXI, 3), lagrime sì *belle* (CLVIII, 13), piacer sì *caldo* (CLXV, 7), error sì *novo* (CLXXVIII, 8), le man sì *pronte* (XLIV, 1), le man sì *strette* (XL, 12), umiltà sì *vera* (CLXXIX, 7).

Si nota che l'avverbio *più* oltre ad essere usato tendenzialmente come specificatore degli aggettivi prenominali, è utilizzato prevalentemente per esprimere il grado superlativo. Un'altra caratteristica è costituita dal tipo

degli aggettivi espansi da *più:* gli aggettivi postnominali sono diversi da quelli prenominali, salvo *bello* e *chiaro,* che fungono sia da specificatore, sia da complemento.

Per quanto riguarda gli altri avverbi, *sì* espande prevalentemente aggettivi in posizione di specificatore. Gli aggettivi espansi anche in questo gruppo si distinguono chiaramente da quelli usati come complemento, ad eccezione di quattro in tutto, *bello, nuovo* (espansi da *sì*) e *stanco, verde* (espansi da *già* e *sempre*), i quali figurano in posizione prenominale e postnominale.

6.3. Aggettivi in posizione di complemento, espansi da complementi:

6.3.1. *Avverbio:* 'l mio core afflitto *tanto* (CCLII, 4).

6.3.2. *Sintagmi preposizionali:* vento angoscioso *di sospiri* (XVII, 2), la nave mia colma *d'oblio* (CLXXXIX, 1), L'altre maggior *di tempo o di fortuna* (CCXXXVIII, 9), invidia nimica *di virtute* (CLXXII, 1), cor pien *d'amorosa fede* (LXXXII, 9), il riposo pien *d'affanni* (CCXCVIII, 4), duol pien *di speme* (CCCLXIV, 2).

6.3.3. *Sintagmi preposizionali in posizione prenominale*:[13] L'atto *d'ogni gentil pietate* adorno (CLVII, 5), Anime belle e *di virtute* amiche (CXXVII, 12), nave *di merci preziose* carca (CCXXXV, 6), ma forze assai maggior che *d'arti* maghe (CI, 11), fortuna *agli occhi miei* nemica (CCV, 12), l'anima, *al dipartir presta* (CLXVII, 11).
Questi sintagmi si possono considerare varianti di quelli in posizione di complemento.

7. Il numero scarso delle occorrenze degli stessi aggettivi in posizione prenominale e postnominale, nonché i contesti non ampi e complessi da una parte, e la preponderanza numerica di altri tipi di aggettivi in posizione prenominale rispetto a quella postnominale dall'altra, rendono molto difficili le interpretazioni. Non si può escludere aprioristicamente la possibilità di raggiungere risultati con l'aiuto di microanalisi volte a studiare meticolosamente e caso per caso le ricorrenze degli aggettivi – per esempio anche l'interpretazione possibile di *morto* come 'ucciso,

[13] A dire il vero dovrebbero essere inseriti tra gli specificatori, ma dato il rapporto sintattico che li lega ai sintagmi preposizionali in posizione di complemento, vengono trattati in questo posto.

assassinato' in «pianse morto il marito di sua figlia» (XLIV, 3) contro il significato di 'estinto' in «tacito vo, ché le parole *morte* / farian pianger la gente [...]» (XVIII, 12–13) necessita di ulteriori conferme –, ma tale lavoro esula dai limiti del nostro studio concentrato sull'individuazione di tendenze generali di uso.

8. Al fine di poter individuare altre caratteristiche relative all'uso degli aggettivi, conviene prendere in esame quelli che hanno una ricorrenza uguale – o quasi – sia in funzione di specificatori sia in quella di complementi, e vedere se la posizione postnominale possa dipendere dalla rima. Ecco i risultati.

8.1. *Mortale:* 4 attestazioni in rima su un totale di 11 unità, delle quali 2 reggono altre parole (miseri *mortali* : mali : animali : strali [CCXVI, 2, 3, 5, 6]; cosa *mortale* : l'ale : immortale : frale [CCCLXV, 2, 3, 6, 7]), e 2 sono rette (quale : strale : vale : opera *mortale* [XCVII, 2, 3, 6, 7]; strale : cale : colpo *mortale* : tale [CXXXIII, 1, 4, 5, 8]);

8.2. *Gentile:* 3 attestazioni in rima su 9, delle quali 2 reggono altre parole (cor *gentile* : stile : aprile [LXVII, 10, 12, 14]; atto *gentile* : aprile [CCXI, 9–13]), ed una è retta (stile : opera *gentile* : vile : humile [LXXVIII, 2, 3, 6, 7]);

8.3. *Tristo:* 2 attestazioni in rima su 9, delle quali 1 regge altre parole (alma *trista* : vista : s'acquista [CCLXIX, 10, 12, 14]), mentre una è retta (misti : penser' *tristi* [CLXXIII, 9, 12]);

8.4 *Soave:* 4 attestazioni in rima su 8, delle quali 2 reggono altre parole (atti *soavi* : chiavi [XVII, 10, 12]; detti *soavi* : chiavi : gravi [CLV, 10, 12, 14]), e 2 sono rette (stavi : andavi : aure *soavi* : gravi [CCCIII, 1, 4, 5, 8]; gravi : chiavi : atti *soavi* [CCCX, 9, 11, 13]);

8.5. *Verde:* 1 attestazione in rima su 8, e si tratta di rima retta (perde : foglia *verde* [LX, 11, 14]);

8.6. *Vivo:* 2 attestazioni in rima su 7, delle quali 1 regge altre parole (imagine sua *viva* : descriva : udiva : diva [CLVII, 2, 3, 6, 7]), 1 invece è retta (riva : scriva : bolliva : persona *viva* [LXVII, 1, 4, 5, 8]);

8.7. *Stanco:* 2 attestazioni in rima su 6, delle quali 1 regge altre parole (alma *stanca* : manca [CCXCIX, 10, 13]), ed 1 è retta (biancho : scioccho : vecchio *stancho* : Marocho [LI, 9, 11, 13, 14]);

8.8. *Umano:* 3 attestazioni in rima su 6, delle quali 2 reggono altre parole (corpo *humano* : Vulcano : Giano : lontano [XLI, 2, 3, 5, 6]; viso *humano* : mano [CCXCIX, 9, 12]), ed 1 è retta (mano : sembiante *humano* : strano [CCXXXVIII, 10, 12, 14]);

8.9. *Antico:* 3 attestazioni in rima su 6, delle quali due reggono altre parole (prigione *antica* : nemica : fatica : dica [LXXVI, 2, 3, 6, 7]; fascio *antico* : nemico : amico : m'affatico [LXXXI, 1, 4, 5, 7]), ed 1 è retta (amiche : ragion' nostre *antiche* : apriche : fatiche [CCCIII, 2, 3, 6, 7]);

8.10. *Celeste:* 1 attestazione in rima su 5, che regge altre parole (habito *celeste* : honeste [CCXXVIII, 10, 13]).

9. Facendo una doverosa distinzione nello schema rimario dei sonetti tra le rime che reggono altre parole e quelle che dipendono da altre che ricorrono già in precedenza, solo queste ultime possono essere prese in considerazione come rime che condizionano, entro certi limiti, l'uso postnominale degli aggettivi. Affermare lo stesso per le rime che reggono altre parole, sarebbe una forzatura fin troppo meccanica che non tiene conto dell'abilità del poeta di poter comporre in maniera autonoma e libera i propri versi. La scarsa ricorrenza degli aggettivi, che va da un minimo di 1/9 ad un massimo di 1/4 delle frequenze totali, esclude un ruolo generale della rima nella collocazione postnominale degli aggettivi. E se ne ha anche una controprova , perché in numerosi casi anche aggettivi prenominali si trovano in rima: *l'accolto* / dolor (CLVII, 12–13), *altera* / vista (XIX, 1–2), sì *diversi* / piaceri (CXI, 12–13), sì *gentile* / laccio (CLXXXIV, 5–6), *gravi* / sospiri (CCCX, 8–9), *piena* / fede (CCXL, 3–4), *terreno* / carcere (CCCXLIX, 9–10), *viva* / forza (CCXC, 10–11). Si aggiungano ancora degli esempi in cui il sostantivo stesso, seguito da un aggettivo, si trova in rima: *l'erba* / verde (CXC, 1–2), *le parole* / vive (CCCLII, 3–4). Tutti questi esempi mostrano l'abilità del poeta per creare delle rime. Senza voler minimalizzare l'influsso della rima, sembra più legittimo parlare di un ruolo ausiliare, che rafforza altre tendenze più generali.

10. È possibile tuttavia individuare un fattore che condiziona in modo generale l'uso prenominale e postnominale degli stessi aggettivi, che va ricercato nei sostantivi stessi, che sono espansi esclusivamente (o quasi) soltanto da specificatori o soltanto da complementi, ed in misura molto

minore sono preceduti e seguiti dagli stessi aggettivi. L'elenco che segue contiene gli aggettivi cha hanno una ricorrenza pressoché uguale come specificatori e come complementi, ed i sostantivi che sono espansi da essi.

10.1 *Mortale*

10.1.1. Specificatore: mortal *vista* (CLI, 5), mortal *guardo* (CLIV, 6), mortal *donna* (CLVII, 7), mortal *colpo* (CCII, 11), mortal *modo* (CCLXXXII, 4), mortal mio *velo* (CCCXIII, 12).

10.1.2. Complemento: *colpo* mortal (II, 7), *colpo* mortale (CXXXIII, 5), vita mortal (VIII, 6), *guisa* mortal (XLV, 4), *preghi* mortali (LXV, 11), *opera* mortale (XCVII, 7), *cosa* mortal (CXLIV, 8), *cosa* mortale (CCCLXV, 2), *miseri* mortali (CCXVI, 2), *lingua* mortale (CCLLVII, 12), *uom* mortale (CCCXLII, 11).

L'aggettivo in tutte e due le posizioni espande soltanto il sostantivo *colpo*.

10.2. *Gentile*

10.2.1. Specificatore: gentile *spirto* (VII, 13), gentil *pianta* (LXIV, 9), gentil *Donna* (LXXVII, 6), gentil *desire* (XCVIII, 12), gentil *core* (CLVIII, 6), gentile / *laccio* (CLXXXIV, 5–6), gentil *foco* (CCXXIV, 3), gentile / *stato* (CCXXIX, 12–13), gentil *colonna* (CCLXVI, 12).

10.2.2. Complemento: *anima* gentil (XXXI, 1), *arbor* gentil (LX, 1), *cor* gentile (LXVII, 10), *opera* gentile (LXXVIII, 3), *spirto* gentil (CIX, 12), *aura* gentil (CXCIV, 1), *atto* gentile (CCXI, 9), *miracol* gentile (CCXCV, 9), *ombra* gentil (CCXCIX, 9).

L'aggettivo in tutte e due le posizioni espande *core* e *spirto*.

10.3. *Tristo*

10.3.1. Specificatore: tristi *pianti* (XV, 9), tristi *nocchier* (XLI, 11), tristi *danni* (LX, 8), tristo *umor* (CCXVI, 5), tristi *auguri* (CCXLIX, 13), trista *opinione* (CCLI, 8), tristi *giorni* (CCLXXXII, 5).

10.3.2 Complemento: *lagrime* triste (XLIX, 9), *mondo* tristo (CXXXVIII, 14), *cor* tristo (CLVIII, 6), *penser* tristi (CLXXIII, 12), *ombre* più triste (CLXXXI, 4), *alma* trista (CCLXIX, 10; CCLXXVII, 3), *cor* tristo (CCLXXII, 10), *occhi* tristi (CCLXXIX, 11), *carro* triunfale (CCXXV, 9).

Come si vede, l'aggettivo espande come specificatore e come complemento sostantivi diversi.

10.4 *Soave*

10.4.1. Specificatore: soave *contrada* (CLXII, 9), soave *sguardo* (CLXV, 9), soavi *spirti* (CLXXV, 6), soave *spirto* (CXCIV, 3), soave *foco* (CLXXXVIII, 10), soavi *fiumi* (CCLVIII, 4), soave *sguardo* (CCLVII, 1; CCCXLIII, 2), soavi *parole* (CCLXXIII, 5), soavi *nidi* (CCLXXX, 8), soavi *accenti* (CCLXXXIII, 6), soavi *sdegni* (CCLXXXIX, 10), soavi *piante* (CCCXX, 9), soave *velo* (CCCLII, 10).

10.4.2. Complemento: *atti* soavi (XVII, 10; CCCX, 13), *atto* soave (CCXCVII, 9), *aura* soave (CIX, 9; CXCVIII, 1; CCLXXXVI, 1), *aure* soavi (CCCIII, 5), detti soavi (CLV, 10).

L'aggettivo espande sostantivi diversi in posizione pre- e postnominale.

10.5. *Verde*

10.5.1. Specificatore: verdi *panni* (XII, 6), verdi *rami* (V, 13), verde *cespo* (CLX, 11), verdi *fronde* (CXCVI, 1; CCLXXIX, 1), verde *lauro* (CXVII, 1; CCXLVI, 1; CCLXIX, 1), verde *riva* (CCCI, 4), verdi *boschi* (CCCIII, 9), verdi *prati* (CCCXII, 7).

10.5.2. Complemento: *erba* verde (X, 7; CCVIII, 8), *erbetta* verde (CXCII, 9), *foglia* verde (LX, 14), *arbor* sempre verde (CLXXXI, 3), *erba* / verde (CXC, 1–2), *lauro* verde (CCXXVIII, 3; CCLXVI, 12), *ramo o fronda* verde (CCLXXXVIII, 10).

I sostantivi espansi da *verde* come specificatore e complemento sono tre: *lauro, fronda, ramo.*

10.6 *Vivo*

10.6.1. Specificatore: viva *morte* (CXXXII, 7), viva *neve* (CXLVI, 6), vivo *lume* (CLIV, 3; CLXII, 11), vivo *sole* (CCXXX, 2), vivo *fonte* (CCXXXI, 12), vivo *esempio* (CCLVII, 6), vive *faville* (CCLVIII, 1), viva / *forza* (CCXC, 10–11), vivo *lauro* (CCCXVIII, 9).

10.6.2. Complemento: *persona* viva (LXVII, 8), *imagine* viva (CLVII, 2), *voci* vive (CLVIII, 8), *Amor* vivo (CLXXVI, 4), *uom* vivo (CLXXXII, 89), *donna* viva (CCLXXXI, 13), *parole* / vive (CCCLII, 3–4).

L'aggettivo come specificatore e complemento espande sostantivi diversi.

10.7 *Stanco*

10.7.1. Specificatore: stanco *nocchiero* (CLI, 2), stanche *sarte* (CLXXXIX, 10), stanco *coraggio* (CCIV, 12), stanco *pensiero* (CCLXIX, 2), stanca

penna (CCXCVII, 14), stanca *vita* (CCCXXVII, 3), stanco *riposo* (CCCLVI, 1).

10.7.2. Complemento: *corpo* stanco (XV, 2), *vecchio* stanco (LI, 13), *alma* stanca (CCII, 11; CCXCIX, 10), *cor* stanco (CCXI, 4), *animo* stanco (CCCLXI, 2).

L'aggettivo come specificatore e complemento espande sostantivi diversi.

10.8. *Antico*

10.8.1 Specificatore: antico *fianco* (XVI, 5), antichi *desir* (CXVIII, 12), antica *strada* (XCVI, 9), antichi *pensier* (CX, 4), antica *usanza* (CXVI, 8), antiche *prove* (CLXXXIII, 11), antica *soma* (CCCXVII, 11).

10.8.2. Complemento: *prigione* antica (LXXVI, 2), *fascio* antico (LXXXI, 1), *fiore* antico (CLXXXVI, 9), *ragion* antiche (CCCIII, 3), *aura* antica (CCCXX, 1).

Antico come specificatore e complemento espande sostantivi diversi.

10.9. *Celeste*

10.9.1. Specificatore: celeste *arco* (CXLIV, 3), celeste *celeste* (CCXX, 10), celeste *lume* (CCXXX, 1), celesti *spirti* (CCXLII, 3), celeste *regno* (CCXLIV, 12).

10.9.2 Complemento: *aura* celeste (CXCVII, 1), *andar* celeste (CCXIII, 7), *abito* celeste (CCXXVIII, 10), *spirti* celesti (CCCXXXV, 4), *re* celeste (CCCXLVIII, 10).

Solo un sostantivo, *spirto,* è espanso da *celeste* in funzione di specificatore e di complemento.

La caratteristica testé individuata trova conferma anche in altri casi. I quattro aggettivi prenominali usati con la massima frequenza, *dolce, bello, amoroso, caro,* che ricorrono in numero molto esiguo anche in posizione postnominale, espandono sostantivi diversi a seconda della loro funzione di specificatori e di complementi. *Caro* per esempio si trova tre volte come complemento nello stesso sintagma *signor mio caro,* che è usato con funzione allocutiva (LVIII, 2; CIII, 3; CCLXVI, 1).[14] Questa funzione rinvia anche ad altri usi possibili e condizionati da altri fattori

[14] *Caro* come specificatore precede i sostantivi seguenti: *amica, amico, dono, cosa, costume, figlio, monile, nemica, nodo, padre, pensiero, peso, tesoro.*

che si aggiungono tuttavia come elementi rafforzativi al rapporto generale e fondamentale *sostantivo-aggettivo*. Uno studio minuzioso volto a individuare altri usi e funzioni, che potrebbe essere l'oggetto di un'ampia analisi di tipo monografico, esula dai limiti di questa relazione che cerca di cogliere delle caratteristiche generali che si individuano nel testo petrarchesco. Anche gli aggettivi *dolce, bello, amoroso* presentano delle ricorrenze simili: *dolce* espande solo in tre casi come complemento dei sostantivi che (*atto* dolce [CVII, 7], *aria* dolce [CXXII, 13], *languir* dolce [CCXXIV, 2]) non coincidono con quelli che sono preceduti da esso.[15] Tra i quattro sostantivi espansi da *bello* come complemento (*amico* [CXV, 6], *anime* [CXXXVII, 12], *occhi* [CLIV, 7], *lagrime* [CLVIII, 13]), solo il sostantivo *occhi* è preceduto dallo stesso aggettivo.[16] Similmente anche *amoroso* precede o segue soltanto due sostantivi identici, *fede* e *pens(i)ero* (*fede* amorosa [CCXXIV, 1], *pensiero* amoroso [XXXVI, 2]; cfr. *fiamma* amorosa [CCCIV, 2], *guardo* amoroso [CCCLVI, 5]).[17]

Una tendenza analoga a quanto sopra descritto si nota nei sintagmi espansi dagli stessi participi passati in funzione di specificatori e di complementi, che pur avendo una frequenza alquanto ridotta, possono costituire un punto di riferimento. I sostantivi espansi dai participi passati prenominali e postnominali non sono identici, salvo un caso (bellezza): accesa *luce* (CVII, 11), acceso *desir* (CXLIII, 3), *spirto* più acceso (CCLXXXIII, 3), *donna* accesa (CCLXXXV, 2), accolto / *dolor* (CLVII, 12–13), *duol* accolto (CCCXLIV, 13), ardite *imprese* (CLXXIII, 13), *mente* ardita (CCCLI, 10), chiuso *inganno* (CCLIII, 7), *valle* chiusa (CXVI, 9), *valli* chiuse (CCCIII, 6), diletto *padre* (XL, 11), *sposo* diletto (CCLXXXV, 2), gelata *mente* (CXXXI,

[15] *Dolce* è lo specificatore di *accento, aere, affanno, albergo, amaro, anno, beatrice, ben(e), cantare, colle, concento, desio, dì, durezza, errore, faci, falda, famiglia, favella, foco, forza, gelo, giogo, guerrera, invidia, ire, lauro, lima, loco, lume, mal, nemica, nemico, nodo, occhi, ombra, onestade, onor, ora, oro, pace, parlare, parola, passo, pena, penser(o), peso, piano, pianto, rai, rapina, ricetto, ridutto, riso, ritegno, saluto, sdegno, sentier(o), sereno, sfavillar, sguardo, soggiorno, sospiro, spoglie, spirto, umore, veneno, vicino, viso, vista.*

[16] *Bello* precede *albergo, amor, bosco, capelli, ciglio, colle, collo, desio, desiri, diamante, donna, fin, fior, foco, guardo, impresa, lauro, libertà, lumi, man, manto, nodo, nome, occhi, paese, ombra, omero, pensier, persona, petto, piede, piacer, principio, ramo, rio, romana, seren, soggiorno, sol, spoglia, tacere, tempo, tesoro, vesta, viso, volto.*

[17] *Amoroso* è lo specificatore di *ballo, canto, chiave, coro, fatica, fede, froda, incarco, inganno, intoppo, messer Cino, nebbia, paura, pensero, rai, reggia, scorno, speme, stato, stella, strale, strido, verme, vespa, vita.*

4), gelata *paura* (CLXXXII, 2), *voglie* gelate (CLXXIII, 10), infinita *providenzia et arte* (IV, 1), infiniti *mali* (LXXXVI, 6), infinita *bellezza* (CCIII, 5; CCLXI, 12), infiniti *sospiri* (CCXXXV, 10), infinita *dolgia* (CCCI, 11), infiniti *abissi* (CCCXXXIX, 11), infiniti *guai* (CCCLV, 11), *bellezza* infinita (XXXI, 7), morto il *marito* (XLIV, 3), *parole* morte (XVIII, 12), prescritta *usanza* (CCLVIII, 10), *viver* prescritto (CXX, 11), sparte *fronde* (CCCXXXIII, 7), *rime* sparse (I, 1), *chiome* sparse (CXLIII, 9), *rose* sparse (CXLVI, 5), *passi* sparsi (CLXI, 1), *vestigia* sparse (CCCIV, 3), *cenere* sparso (CCCXX, 14), usata *via* (XXXIII, 10), usato *tributo* (CI, 8), usata *legge* (CXLVII, 3), usate *orme* (CLV, 4), usato *stile* (CCXXIX, 9), usata *leggiadria* (CCXLIX, 9), usati *soggiorni* (CCLXXXII, 8), usato *affetto* (CCLXXXV, 7), usato *ingegno* (CCXCII, 13), usate *forme* (CCCI, 9), usato *sostegno* (CCCXL, 4), *luogo* usato (CX, 1), *viver* usato (CCCXLIX, 6).

Si è riusciti ad individuare un fattore che regoli tendenzialmente l'uso in posizione prenominale e postnominale degli aggettivi: le espressioni fisse *avverbio-aggettivo* e *aggettivo-sostantivo,* in cui la scelta e la posizione dei modificatori dipende dalla testa del sintagma (aggettivo, sostantivo). Questa regola che è completata anche da un altro fattore concomitante come la rima che la rafforza, invita anche a studiare più da vicino il rapporto semantico tra la testa ed i suoi modificatori. Resta ancora un altro invito, quello ad analizzare il valore degli aggettivi in posizione prenominale e postnominale, analisi, che dovrebbe basarsi sulla precisazione della norma linguistica della prosa dell'epoca.

Alma Huszthy

UN TESTIMONE RIBELLE: IL PERUGINO 1086

1. Introduzione

L'oggetto del presente articolo consiste nella presentazione di un manoscritto appartenente ad un gruppo di cinque codici che tramandano un volgarizzamento anonimo dei Vangeli proveniente dalla Toscana medievale. Il ms. Perugino 1086[1] risulta un testimone peculiare all'interno del gruppo per vari motivi: è quello più tardo, è l'unico non toscano, infine è quello su cui il peso della versione latina dei Vangeli apparentemente si manifesta con maggiore evidenza. Nel quadro di questo saggio ci si concentra su quest'ultima sua caratteristica, premettendo che anche per la sua lingua si allontana – anche se non in modo del tutto sistematico – dai restanti quattro testimoni: il testimone perugino è infatti esente di una serie di fenomeni fonetici tipicamente toscani.

1.1. *La Bibbia italiana nel Medioevo*

Nello studio di Samuel Berger sulla Bibbia italiana del Medioevo gli influssi francesi e provenzali vengono resi espliciti per inquadrare la tradizione delle versioni evangeliche italiane entro uno schema di provenienza gallo-romanza:[2] secondo lui per le traduzioni francesi ed italiane viene usata una stessa versione della Vulgata[3] (Berger riferisce probabilmente alla Bibbia parigina del XIII secolo); dall'altra parte le sette valdesi di origine provenzale – sostenitrici risolute della volgarizzazione della Bibbia –

[1] Il codice si trova a Perugia nella Biblioteca Comunale Augusta.
[2] Cfr. Samuel Berger, La Bible italienne au Moyen Age. *Romania,* 1894, 358–431.
[3] Ibidem, 386, 418.

avendo attraversato le Alpi, entrarono nei territori dell'Italia del Nord, che dopo diventò pure la loro patria primaria.[4] Tutto ciò potrebbe far pensare quindi ad una forte dipendenza delle Bibbie italiane dalle Bibbie francesi e provenzali.

Tenendo conto che la ricca tradizione dei volgarizzamenti biblici in lingua francese avrebbe avuto larga diffusione anche nella penisola italiana avendo come conseguenza un influsso significativo sulla successiva (dal XIII secolo in poi) attività traduttoria in Veneto, ma anche in Toscana,[5] dando anche alcune versioni bibliche come frutto,[6] oggi una cosa si rivela sicura: mentre Berger parla praticamente di una *Bible italienne*[7] la situazione reale si presenta sicuramente più complessa. I numeri possono solo confermare questa contraddizione: Berger conosceva più o meno 50 codici contenenti un qualsiasi testo biblico in italiano contro i 350 presentati in un recente inventario dei manoscritti biblici italiani.[8]

Si deve tenere presente però che in quest'epoca della traduzione biblica occorre parlare piuttosto di raggruppamenti parziali di libri biblici o addirittura di singoli libri nei diversi manoscritti: è un fatto confermato ugualmente dai dati del repertorio appena menzionato (il numero di Bibbie complete è tre[9]). Non a caso anche il presente articolo si occupa di un volgarizzamento italiano dei soli Vangeli sulle cui circostanze di nascita in territorio italiano le opinioni di Berger e quelle degli studiosi italiani di nuovo non concordano. Mentre lo studioso francese ne individua una sola versione, le indagini della *Fondazione Ezio Franceschini* di Firenze e dell'*École Française de Rome* recentemente hanno rilevato che ne esistono varie traduzioni.[10] Gli studiosi hanno dimostrato in primo luogo l'assoluto isolamento nel panorama italiano della versione veneziana conservata

---

[4] Ibidem, 358.

[5] I volgarizzamenti biblici italiani del Medioevo infatti si localizzano nell'Italia centro-settentrionale, più precisamente una stragrande maggioranza di essi nell'area toscana – da dove proviene anche la maggior parte dei testimoni –, e nel Veneto.

[6] Cfr. Lino Leonardi, «A volerla bene volgarizzare...»: teorie della traduzione biblica in Italia, 177–178. *Studi Medievali,* 1996/1, 171–201.

[7] Cfr. Berger, La Bible italienne au Moyen Age, 358–361.

[8] Lino Leonardi, Inventario dei manoscritti biblici italiani. *Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen Age,* 1993/2, 863–886.

[9] Berger menziona ancora due codici senesi che sembrano far parte di una Bibbia più o meno completa. Cfr. Berger, La Bible italienne au Moyen Age, 361.

[10] Cfr. Stefano Asperti, I Vangeli in volgare italiano, 119. *Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen Age,* 1993/2, 119–144.

nel ms. Marciano I. IT. 3 copiato dal triestino Domenico de' Zuliani nel 1369,[11] la cui dipendenza dai modelli francesi diffusisi in territorio italiano nella seconda metà del XIII secolo non può essere contestata:[12] questa redazione segue il modello transalpino con fedeltà assoluta. Nel caso delle altre versioni una tale fedeltà ai modelli francesi non può essere in alcun modo provata: i volgarizzatori sembrano preferire alla stesura volgare in francese il testo latino.

A questo punto riassumiamo tutto quello che sappiamo sui primi volgarizzamenti italiani dei Vangeli a cominciare dalle affermazioni fatte da Berger, fino alle conclusioni tratte dagli studiosi italiani per dare un quadro più chiaro in questo campo e per poter collocare in questo quadro abbozzato la versione specifica di cui ci si occuperà in seguito. Le affermazioni sono le seguenti:

1. Secondo Berger a parte di alcuni testi «dissidenti» di una diffusione molto limitata, nel Medioevo esisteva una sola traduzione italiana dei Vangeli derivante da traduzioni anteriori di provenienza gallo-romanza.[13]
2. Nello studio di Berger sono elencati come testimoni che contengono il testo completo dei Vangeli: Riccardiano 1252; Marciano I. IT. 2; Laurenziano XXVII. 3; Riccardiano 1250; Parigi B. N. IT. 4 e 2; Berger aggiunge infine al gruppo i mss. Riccardiano 1538; Magliab. XL. 41 e Riccardiano 1787.
3. Berger tratta separatamente il Marciano I. IT. 3 come testimone della versione veneta, che paragona al testo della Bibbia francese rappresentata da B. N. FR. 899, dicendo che «questa traduzione italiana è fatta [...] in base alla Bibbia francese del XIII secolo».[14]
4. Stefano Asperti – membro del gruppo degli studiosi italiani già menzionato – conferma l'assoluto isolamento nel panorama italiano della versione veneta conservata nel Marciano I. IT. 3.[15]
5. Per quanto riguarda le altre versioni italiane dei Vangeli – secondo Asperti – un forte influsso della redazione francese duecentesca non si può completamente escludere, ma non può essere nemmeno in alcun modo provato.[16]

[11] Cfr. Berger, La Bible italienne au Moyen Age, 387–388.
[12] Questa dipendenza era già stata riconosciuta da Berger.
[13] Berger, La Bible italienne au Moyen Age, 378.
[14] Ibidem, 387.
[15] Cfr. Asperti, I Vangeli in volgare italiano, 120.

6. Asperti afferma che il *corpus* delle versioni italiane dei Vangeli allo stato attuale delle ricerche può essere suddiviso in due gruppi principali.[17] Il primo è composto da cinque testimoni, che contengono una traduzione speciale dei soli Vangeli riccamente glossata. L'altro gruppo dei testimoni risulta molto più variato di quello precedente sia per quanto riguarda la tradizione manoscritta (Vangeli da Bibbie complete, Vangeli isolati, Vangeli accompagnati da altri libri biblici, ecc.), sia per quanto riguarda il contenuto: un'origine unica di queste compilazioni infatti non è unanimemente riconosciuta. Esistono quindi almeno quattro versioni dei Vangeli italiani: la versione glossata (di cui ci si occupa nella presente relazione), due versioni trasmesse dai testimoni del secondo insieme e la versione veneziana.
7. Premettendo che nel corso del secolo passato un gran numero di testimoni sono stati censiti grazie al lavoro dei gruppi di studiosi francesi ed italiani,[18] i testimoni appartenenti al primo gruppo (contenenti i Vangeli isolati e glossati) sono: Corsiniano 1830; Laurenziano Pal. 3; Senese I. V. 4; Riccardiano 1787 (menzionato anche da Berger); Perugino 1086. Nel secondo gruppo troviamo Nuovi Testamenti in Bibbie complete: Parigi B. N. IT. 4 e 2; Lyon 1368; Riccardiano 1252; Nuovi Testamenti: Marciano I. IT. 2; Riccardiano 1250; N. A. 1043 della Biblioteca Nazionale di Firenze; e Vangeli isolati: Laurenziano XXVII. 3.

1.2. *Il Perugino 1086*[19]

Il ms. Perugino 1086 appartiene al gruppo prestabilito da Stefano Asperti composto da cinque manoscritti affini[20] contenenti una versione toscana basso-medievale dei Vangeli, di cui l'originale è andato perduto e di cui non si ha nemmeno a disposizione una copia preparata sotto la sorveglianza del volgarizzatore (anonimo). Questo testimone proveniente

[16] Ibidem.
[17] Ibidem, 120–144.
[18] Cfr. Leonardi, Inventario dei manoscritti biblici italiani, 863–867.
[19] Bibliografia del manoscritto: Catalogo della Biblioteca Comunale Augusta di Perugia; Stefano Asperti, I Vangeli in volgare italiano; Leonardi, «A volerla bene volgarizzare...»; Leonardi, Inventario dei manoscritti biblici italiani; Valentina Pollidori, La glossa come tecnica di traduzione. *Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen Age,* 1993/2, 93–118.
[20] Cfr. Asperti, I Vangeli in volgare italiano, 121–122.

dall'Umbria, fornisce una serie di particolarità contenutistiche che permettono di dare una più profonda visione nella prassi traduttoria biblica medievale per cui è dotato di una posizione privilegiata all'interno della tradizione di questa versione italiana dei Vangeli.

1.2.1. Scheda del manoscritto

Manoscritto cartaceo; fascicoli legati; con richiamo; databile alla fine del XV secolo

Legatura:	legatura in assi, coperta di pelle rossa; dei tre fermagli è rimasto solo uno
Dimensioni:	mm 282×212
Scrittura e mani:	gotica testuale; una sola mano
Decorazione:	non contiene nessun tipo di ornatura a parte le iniziali in blu e rosso
Disposizione del testo:	scrittura disposta su due colonne con glosse intertestuali; con margini molto larghi sulle sponde dei fogli
Numerazione:	numerazione recente con numeri arabi

1.2.2. Contenuto del manoscritto

Sulla parte interna della copertina si trova un'annotazione recente secondo cui il manoscritto contiene 120 carte (di cui due rimangono vuote all'inizio e tre alla fine del codice). L'annotazione dice poi che il codice «deve essere disinfettato».

Contiene i quattro Vangeli e un *colophon* alla fine del codice. Secondo questo *colophon* («In mo(n)te Luce scripto. Qui scrissit scribat sorori Eufrasie vivat in celis semper cum Domino felix») il presente codice sarebbe stato preparato allo *scriptorium* di Monteluce a Perugia da Suora Eufrasia.

2. Un testimone ribelle

Fin dagli esami preliminari risulta chiaro che il testimone più tardo, il Perugino 1086 (in seguito P), si differenzia – isolandosi sia qualitativamente

che quantitativamente – dagli altri quattro.[21] La posizione stemmatica del testimone perugino solleva quindi particolari difficoltà. P presenta singolarità di due ordini: da una parte non contiene una gran parte degli errori significativi condivisi dagli altri quattro testimoni (1; 2), dall'altra tralascia in una considerevole quantità glosse presenti nella tradizione restante. Nell'esempio (1) si può notare che mentre quattro testimoni del gruppo tralasciano l'antecedente del pronome relativo *che,* P lo visualizza. Nell'esempio (2) P contiene un'intera proposizione coordinata di cui gli altri quattro manoscritti sono privi.

(1) Et ecco *homini* che portavano nel lecto uno paralitico (P) ↔ Et ecco ··· che portavano nel letto un paraletico (L, C [S, R[22]])

Et ecce *viri* portantes in lecto hominem, qui erat paralyticus (Lc 5,18)

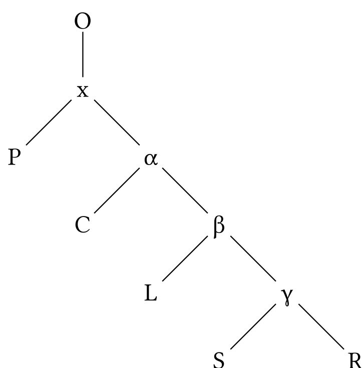
(2) «Femina, tu sè liberata dalla tua infermità». Et pusele la mano sopra et subito se riçço su *et glorificava Dio.* (P) ↔ «Femina, tu sè liberata della tua infermitade». Et posele la mano sopra et subito si levò su ···. (L) / «Femina, tu sè liberata dala tua infermitade». Et puosele la mano sopra et subito si riççò su ···. (C, S [R[23]])

«Mulier, dimissa es ab infirmitate tua», et imposuit illi manus; et confestim erecta est *et glorificabat Deum.* (Lc 13,12–13)

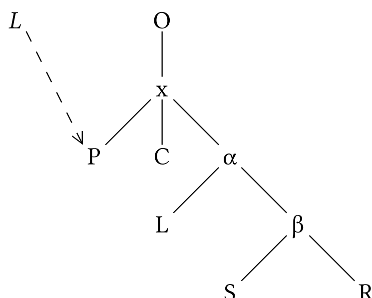
Questa specificità di P si può spiegare in linea di massima con due ipotesi:

1. Il copista di P dispone di un antigrafo buono (uno vicino all'originale) che copia bene, mentre gli altri quattro testimoni tramandano il testo di una copia intermediaria perduta (α) il cui copista commette spesso errori. Per quanto riguarda le glosse, nel quadro di questa ipotesi due vie risultano possibili: o l'amanuense di P tralascia una parte delle glosse che giudica superflue, o l'amanuense della copia intermediaria (α) ne aggiunge altre a quelle originali presenti nella traduzione. Questa seconda possibilità potrebbe, a mio avviso, essere esclusa in quanto il sistema glossatorio di questa versione dei Vangeli si rivela abbastanza unitario e massiccio. La posizione stemmatica del testimone P potrebbe quindi verificarsi nel modo seguente:

[21] Corsiniano 1830 (in seguito C); Laurenziano Pal. 3. (L); Senese I. V. 4. (S); Riccardiano 1787 (R).
[22] Ulteriore lacuna monogenetica in S e R.
[23] Ulteriore lacuna in R.



2. Il testimone P è contaminato. Il copista di P, infatti, durante l'attività del copiare confronta continuamente il testo del suo antigrafo con quello della versione latina *(L)* che ha davanti a sé, e corregge il testo dell'antigrafo tramandato prima di vergare la sua carta. Conferma la tesi del confronto dei testi continuo e sistematico il fatto che nel codice non ci sono spazi lasciati vuoti da riempire dopo, o, dall'altra parte, correzioni sui margini o in interlinea che suggerirebbero invece una correzione ulteriore del testo. Questa ipotesi spiega forse meglio l'atteggiamento dell'amanuense di P nei confronti delle glosse intertestuali: un'esemplare latino senza glosse lo avrebbe sollecitato senz'altro a sbandire le spiegazioni che considerava inutili per la comprensione del brano in questione. Lo stemma potrebbe quindi prendere anche la seguente fisionomia:



Sembra probabilmente più evidente che un copista – quello dell'intermediario (α) perduto – commette errori, mentre l'altro – quello di P – tramanda bene il suo antigrafo, rispetto alla possibilità che quest'ultimo

sia in grado di correggere quasi sistematicamente gli errori tramandati da tutti gli altri testimoni. L'esame degli esempi seguenti (3)–(6), eppure, può suggerire la possibilità non tanto aspettata, con l'avviso che nessuno dei due *stemmi* può essere escluso con assoluta certezza.

(3) Et menollo el diavolo *in uno monte excelso,* et mostrolli tutti li reami del mondo in uno batter d'ochio (P) ↔ Et menollo il diaulo ···, et mostrolli tutti li reami del mondo in uno batter d'ochio (L, C, S, R)

Et duxit illum diabolus *in montem excelsum,* et ostendit illi omnia regna orbis terræ in momento temporis (Lc 4,5)

(4) «Et chi non vi riceverà, *uscendo voi de quella ciptà,* etiandio la polvere de' piedi vostri ve ne scotete in testimonio sopra di loro». (P) ↔ «Et chi non vi riceverà, ··· etiandio la polvere de' piedi vostri ve ne scotete in testimonio sopra di loro». (L, C, S, R)

«Et quicumque non receperint vos: *exeuntes de civitate illa,* etiam pulverem pedum vestrorum excutite in testimonium supra illos.» (Lc 9,5)

(5) «Bono è 'l sale, ma se il sale serà sciavio, con che se condirà? Non serà utile né in terra né in litame, ma se getta via. *Chi à orecchie da udire uda*». (P) ↔ Buono è il sale, ma se il sale si guasterà, con che si condirà? Non sarà utile né in terra né in letame, ma si gitterà via. ···». (L, C, S, R)

«Bonum est sal: si autem sal evanuerit, in quo condietur? Neque in terram, neque in sterquilinium utile est, sed foras mittetur. *Qui habet aures audiendi, audiat.*» (Lc 14,34–35)

(6) La quale cosa vedendo Simone, s'inginocchiò giù et dixe ad Gesù: «Partite da me *Signore,* ch'io sonno *huomo* peccatore». (P) ↔ La qual cosa vedendo Simone, s'inginocchiò innansi ad Gesù et disse: «Partiti da me ···, ch'io sono ··· peccatore». (L, C, S, R)

Quod cum videret Simon Petrus, procidit ad genua Jesu, dicens: «Exi a me, quia *homo* peccator sum, *Domine.*» (Lc 5,8)

Traspare dalle soluzioni di P prima di tutto la perfetta aderenza a quelle del latino, mentre questo atteggiamento nei confronti del testo latino non sembra essere proprio di tutta la tradizione del volgarizzamento. Il metodo di lavoro dell'amanuense di P si vede bene nello specchio dell'ultimo esempio (6): il copista non solo confronta continuamente il testo del suo antigrafo con quello latino, ma prosegue il suo lavoro fermandosi e ragionando frase per frase. Altrimenti non sarebbe stato in grado di

inserire nel testo l'allocuzione *Signore,* che nel latino si trova in fine di frase.

Anche gli esempi seguenti suggeriscono la stessa impressione: l'ordine dei costituenti uguale a quello latino nell'unico testimone P (7), la traduzione letterale della proposizione subordinata in P contro una traduzione molto libera negli altri testimoni (8). L'ultimo esempio (9) contiene infine vari indizi: la scelta delle espressioni (*odiare q.* invece di *volere male a q.*), del modo verbale (*dicendo* contro *et diceano*) e addirittura della struttura di frase (discorso diretto invece di discorso indiretto) rispecchiano tutti l'aderenza del testo di P al modello latino.

(7) Et la turba delli discepuli suoi et grande multitudine de popolo da tucta Iudea et da Ierusalem et da maritima et da Thiro et de Sidonia ch'erono venuti per udirlo (P) ↔ Et la turba delli discepuli suoi et gran moltitudine di popolo ch'erano venuti per udirlo da tutta Iudea, et da Ierusalem, et dalla marettema, et da Tyro, et da Sidonia (L, C, S, R)

et turba discipulorum ejus, et multitudo copiosa plebis ab omni Judæa, et Jerusalem, et maritima, et Tyri, et Sidonis, qui venerant ut audirent eum (Lc 6,17–18)

(8) Et fogli decto: «La madre tua et li fratelli tuoi stonno de fuori *che te vogliono vedere*». (P) ↔ Et fu·lli detto: «La madre tua et li fratelli stanno di fuori *per parlarti*». (L, C, S, R)

Et nuntiatum est illi: «Mater tua et fratres tui stant foris, *volentes te videre*». (Lc 8,20)

(9) Et li ciptadini suoi *lo odiavano,* et mandarli dirietro l'ambasciata *dicendo: «Non vogliamo che costui regni sopra de noi!»* (P) ↔ Et li ciptadini suoi *li voleano male,* et mandaronli dietro l'ambasciata *et diceano che non voleano che regnasse sopra di loro.* (L, C, S, R)

Cives autem eius *oderant illum* et miserunt legationem post illum *dicentes: «Nolumus hunc regnare super nos!».* (Lc 19,14)

Le innovazioni nel testimone P si realizzano quindi in vari modi pur avendo come scopo l'identica intenzione, quello di avvicinare la versione volgare a quella latina: salta quasi sistematicamente parole esenti anche dal testo latino senza deformare in modo significativo la logica del testo (10); a volte aggiunge delle espressioni nel testo (11), ed infine effettua anche delle sostituzioni di parole (12) e modificazioni strutturali per perfezionare il testo tramandato in base a quello latino (13)–(14).

(10) «Ma chi uscisti ad vedere? Propheta? Certo ve dico che egli è più che propheta» (P) ↔ «Ma che uscisti ad vedere? *Forse* propheta? Certo vi dico che più che propheta» (L, C, S, R)

«Sed quid existis videre? prophetam? Utique dico vobis, et plus quam prophetam» (Lc 7,26)

(11) Et intrando Gesù in casa d'*uno prencipe* delli pharisei el sabbato ad mangiare *pane,* et epsi l'apostavano. (P) ↔ Et entrando Gesù in casa d'un phariseo il sabato ad mangiare ···, et essi l'appostavano. (L, C, S, R)

Et factum est cum intraret Jesus in domum cujusdam *principis* pharisæorum sabbato manducare *panem,* et ipsi observabant eum. (Lc 14,1)

(12) «Ecco costui ch'è posto *in ruina* et *in resurrectione* de molti in Israel, et in segno al quale serà contradecto». (P) ↔ «Ecco chostui che è posto *ad rovinamento* et *a rilevamento* di molti, in segno al quale fia contradetto». (L, C, S, R)

«Ecce positus est hic *in ruinam* et *in resurrectionem* multorum in Israël, et in signum cui contradicetur» (Lc 2,34)

(13) «Et però *quello che nascerà de te sancto,* se chiamerà figluolo de Dio.» (P) ↔ «Et però *quella santa cosa che nascerà di te,* si chiamerà figluolo di Dio non solamente tuo.» (L, S, R)

«Ideoque et *quod nascetur ex te sanctum,* vocabitur Filius Dei.» (Lc 1,35)

(14) secondo che è scripto nella legge del Signore: che *omne masculino* che apre la *vulva serà chiamato sancto* del Signore (P) ↔ secondo che è scripto nella leggie del Signore: che *ogni cosa maschulina* che apre il *ventre* cioè ogni primogenito di ciò che·ssi sia *si chiamerà cosa santa* del Signore (L, C, S, R)

sicut scriptum est in lege Domini: *Quia omne masculinum adaperiens vulvam, sanctum* Domino *vocabitur* (Lc 2,23)

Una peculiarità del codice perugino di cui non si è parlato finora consiste nel fattore età: questo testimone è infatti quello più recente all'interno del gruppo prestabilito. Nasce a cavallo del '400 e del '500, cioè quando la 'rivoluzione' umanistica fa sentire i suoi effetti. L'umiltà mostrata da parte del copista nei confronti della versione latina dell'opera e la conseguente reazione migliorativa rispecchiano, forse, un'attitudine generale e diffusa, propria degli intellettuali dell'epoca.

Takács József

HOGYAN LEPLEZŐDIK LE A HATALOM DICSÉRETE, AVAGY ANTONIO LOSCHI LEVELE A FIRENZEIEKHEZ

Vannak szövegek, melyeket nem teljességében őriz meg egy közösség emlékezete, hanem csak reprezentatív részletében, mint mondjuk mi a *Himnusz*unk első versszakát. Az olaszok számára – az iskolai szöveggyűjtemények tanúsága szerint – hasonlóképpen rögzülhet Coluccio Salutati híres invektívája a firenzei szabadság védelmében, Antonio Loschi ellen. Salutati a város első humanista kancellárja, ő nyitja azt a sort, melybe Leonardo Bruni és Poggio Bracciolini is tartozik, de az ő tevékenységéhez (az 1396-ban Manuél Khrüszolóraszhoz intézett leveléhez) szokás kötni az itáliai humanizmus korszakának szimbolikus kezdetét is. A mai olvasó számára Salutati szövege a történelmi kontextustól független, általános értelemmel bír, így fölülemelkedik a „Dux", Gian Galeazzo Visconti jelentette politikai-katonai fenyegetettség aktualitásán, és a firenzei polgárok szabadságvágyát örökíti meg. A kor humanistái, a Petrarca által kijelölt úton haladva nem csak Cicero körmondatainak használatát sajátították el, hanem a retorika, az *ars dictandi* teljes fegyvertárával vívták szellemi csatáikat a politika területén is. Nyilván tévedne a mai értelmező, ha csak azt látná Salutati szép szavaiban, amit sugallni akarnak: a tökéletes firenzei állapotokat, a Várost, mint megújult Athént, egyben Róma örökösét, a polgárok törvény előtti teljes egyenlőségét, a köztársasági eszme fényes diadalát. De tévedne az is, aki lebecsülné a szavak erejét és hitelét. Másfelől közelítve meg a kérdést, azt is mondhatnánk, hogy a trecento végi levélváltásban az emberiség régi dilemmája fogalmazódik meg: hogyan jobb élni? Kiszolgáltatva a mások érdekeit is képviselő sza-

Ezúton mondok köszönetet az értékes segítségért, melyet Madas Edit, Ács Pál, Armando Nuzzo és Ertl Péter nyújtott.

bályoknak, állandó viták és megegyezések nyűgével, ám demokráciában, vagy élvezve azt az erőteret, amelynek központjában már mindent megoldottak, de szuverenitás nélkül, vagyis autokráciában? Loschi és Salutati koruknak kiemelkedően fontos tudós-politikusai, levélváltásuk modern párhuzama Gentile és Croce 1925-ös manifesztumai lehetnének (melyeket Nagy Józsefnek köszönhetően a *Magyar Filozófiai Szemlé*t forgató magyar olvasók is ismerhetnek).[1]

Eugenio Garin, aki a *Prosatori latini del Quattrocento* című antológiájában újra közreadta a Salutati-invektívát, ennek értelmezésében szembeszáll azzal az általánosan elterjedt nézettel, mely a retorikai teljesítményt tartalmatlannak vélte: „[…] a *litterae* rettentően fontos dolog, és súlyos felelősség egy-egy terminus jó használata, itt nincs helye a lazaságnak" – írja.[2] A főként német történészek (Alfred von Martin, Ernst Walser) munkáira támaszkodó Antal Frigyes nagy sikerű, számtalan nyelvre lefordított kézikönyvében[3] erős fenntartással ír Salutatiról. Érdemes idézni egyik jegyzetét:

> Salutati egy vitairatában, melyet a humanista Antonio Loschi ellen szerkesztett […] Firenzét a zsarnoki kormányzat vádjával szemben védte oly módon, hogy ugyanezzel vádolta a Viscontiakat. A zsarnok teóriája – mely minden korabeli írónál megtalálható, csak az érvelés változik – használatos volt az egyházban, sőt maguknál a „zsarnokoknál" is: a burzsoá comune mint a realista politika fegyverét forgatta ellenségeivel szemben. Salutatinak a zsarnokságról vallott nézetei ezenkívül a firenzei politikai viszonyokkal együtt változtak. Amikor Firenze a Curiával háborúzott, és Salutati a legdemokratikusabb nézeteit hangoztatta, azt állította, hogy minden kormányzat zsarnoki, csak a köztársaság nem az. A *De Tyrannó*ban, melyet negyed századdal később írt, mikor már a reakció volt hatalmon Firenzében, Salutati már sokkal konzervatívabbnak mutatkozott.[4]

Az osztályharcos terminológia Antal ideologikus olvasatáról árulkodik, és újabb kérdéseket vet fel: az 1397–1399 körül írt Loschi-invektíva idején

---

[1] Nagy József, Gentile és Croce kiáltványa. *Magyar Filozófiai Szemle,* 2004/4. 525–528.

[2] *Prosatori latini del Quattrocento,* a cura di Eugenio Garin, Milano–Napoli, Ricciardi, 1952, xiv. Ahol nem hivatkozom magyar kiadásra, ott az olasz és latin nyelvű szövegek fordításai tőlem származnak.

[3] Frederick Antal, *Florentine Painting and its Social Background,* London, Paul, 1948. Magyarul: Antal Frigyes, *A firenzei festészet és társadalmi háttere,* ford. Falvay Mihály, Budapest, Gondolat, 1986.

[4] Antal, *A firenzei festészet és társadalmi háttere,* 73, 63. jegyzet.

összemosható-e a zsarnokság szempontjából Milánó és Firenze? Miféle „reakció" van hatalmon Firenzében az 1403. szeptember 11-re datált Salutati-válasz és a három évvel korábbi, a zsarnokságról szóló traktátus megírásának idején?

Garin ugyan nem tesz róla említést, de az *Invectiva Lini Colucii Salutati Reipublicae Florentinae a secretis in Antonium Luscum Vicentinum de eadem republica male sententientem codex ineditus* megjelenését[5] követően az *Antologia* 23. kötetében közölt ismertetés szerzője, „s. c." [Sebastiano Ciampi], a vitázó feleknek úgy ad igazat, hogy értelmezése szerint Loschi arról a szabadságról írt, amely *de facto* működött, és nem csak a firenzeiben, hanem általában a köztársaságokban, Salutati pedig panegyricust írt arról a szabadságról, amelynek lennie kellett volna.[6] Még a művelt olvasó sem ismeri persze ezeket a részleteket, nyilván nem járatos a Salutati-filológiában sem,[7] az olvasatokba, valamilyen kifürkészhetetlen módon, mégis átszűrődnek ezek az interpretációk.

Az iskolában pallérozott olasz emberfőkben Salutati invektívája (illetve az antológiákban szereplő részlete) az ideális városállam, a humanista Firenze himnuszaként rögzült.

Kérdés persze, hogy mit is írt Antonio Loschi, hátha mégis neki van igaza? Az eredeti levél elveszett, az utókor azt a szöveget ismeri, amelyet Salutati idéz, hogy pontról pontra megválaszolhassa. Bizonyosra vehetjük, hogy az idézés pontos, ám aligha teljes, legalábbis a bevezető és a lezáró mondatok hiányozhatnak. Lássuk tehát, ami van:

Illucebitne unquam dies, perditissimi cives, vastatores patriae et quietis Italiae turbatores, quo dignam vestris sceleribus poenam meritumque supplicium consequamini? Dabiturne aliquando vestrae cuiuspiam calamitatis insignis exemplo, sic vestri similes deterreri, et sic in aerumnis vestris suum

Hát sohasem virrad föl az a nap, elvetemült polgárok, a haza elveszejtői és Itália békéjének megzavarói, amikor vétkeitekért méltó megtorlást és jogos büntetést nyertek? Megadatik végre, hogy a rátok zúduló nyomorúság példája a hozzátok hasonlókat elrettentse, és arra indítsa, hogy saját romlásukat

[5] Ed. Domenico Moreni, Florentiae, typis Magherianis, 1826.

[6] [Sebastiano Ciampi], Invectiva Lini Colucii Salutati Reipublicae Florentinae [...], 149. *Antologia,* 1826/23, 147–150.

[7] A morális megközelítéshez remek adalék Armando Nuzzo nemrég megjelent kiváló tanulmánya: Fra retorica e verità. Una riflessione sullo stile epistolare di Salutati. In *Le strade di Ercole. Itinerari umanistici e altri percorsi,* a cura di Luca Carlo Rossi, Firenze, SISMEL, 2010, 211–225.

formidare discrimen, ut calamitas illa videatur non solum iusta in ultione, sed etiam utilis in exemplo? Eruntne ullo tempore sic vestra detecta atque delusa praestigia, in quibus omne vestrum praesidium collocatum est, ut oculatae ceterae gentes appareant, vos, ut estis, vanissimi et caecutientissimi videamini?

Videbimus, ecce videbimus illam vestram in defendenda quadam foedissima libertate, vel potius crudelissima tyrannide, constantiam, fortitudinemque romanam; hoc enim nomine superbire soletis, et vos genus praedicare romanum. Quod quam impudenter faciatis alio dicendum erit loco.

Videbimus, inquam, illam inanem atque ventosam iactantiam[8] et insolentiam florentinam, et quam virtuti verae respondeat a vobis praeter ceteros mortales usurpata laudatio cognoscemus.

Non possunt amplius homines sine stomacho vestrum nomen audire, non potest pati Italia eos incolumes videre qui, cum eam cladibus multis afflixerint, ad extremum suffocare turpissi-

lássák a tiétekben, hogy e nyomorúság ne csak mint bosszú tűnjék jogosnak, hanem példaként is hasznos legyen? Eljön végre az az idő, amikor szemfényvesztésetek lelepleződik és megszégyenül, hiszen minden erőtök a szemfényvesztésben rejlik, és végre a többiek lesznek a bölcsek, ti pedig, amik valójában vagytok: végtelenül üresek és vakok?

Látni fogjuk, íme, látni fogjuk, miben is áll szilárd és erős rómaiságotok, mellyel valamiféle hitvány szabadságot, vagy inkább kegyetlen zsarnokságot védelmeztek; e névvel szoktatok büszkélkedni és magatokat rómainak nevezni. Hogy ezt mily arcátlanul művelitek, arról más helyütt lesz szó.

Látni fogjuk, mondom, ezt az üres és felfuvalkodott firenzei dicsekvést és önhittséget, és megtudjuk, hogy mennyiben felel meg az igazi értékeknek az a dicséret, mellyel minden halandót felülmúlva elhalmozzátok magatokat.

Az emberek már a neveteket sem tudják hányinger nélkül hallani; Itália nem tűrheti el büntetlenül azokat, akik oly sok nyomorúsággal sújtották és gyalázatos szolgasággal fojtogatták;

[8] Vö. Seneca, *De beneficiis,* II, 11, 6: „detrahenda est inanis iactatio". A senecai kifejezés többször előfordul Petrarcánál is: *De viris illustribus,* Fabius Maximus, 34: „Minutius errorem suum et inanem iactantiam secum volvens"; *Rerum memorandarum libri,* IV, 22, 1: „superbiam et inanem iactantiam"; *De otio religioso,* II, 5, 10: „ad luxum et inanem iactantiam divitiarum"; *Secretum,* I. (ed. Enrico Fenzi, Milano, Mursia, 1992, 104): „non ad ventosum vulgi plausum et inanem iactantiam traduxisses" (a „ventosus" és az „inanis" jelzők együttes jelenléte miatt különösen figyelemre méltó!); *Liber sine nomine,* 4, 27: „domitarum gentium inanem iactantiam egre fero"; *Invective contra medicum,* IV, 252: „tollite inanem iactantiam"; *De remediis utriusque fortune,* I, 21, 22: „[convertitis] domicilium ac vestitum ad pompam inanemque iactantiam". Az észrevételért Ertl Péternek tartozom köszönettel.

ma servitute conati sunt; non potest denique vos ferre diutius divina Iustitia. Quomodo igitur stare possint non video, contra quos omnium fere hominum vota ac studia accensa sunt; quos vexata per vos et ad servitutem vocata Italia detestatur in quos denique tantis flagitiis irritata ira caelestis armatur. Haec, mihi credite, scelerati, contra vos militat; haec nocentissimum sanguinem vestrum sitit; haec extremam ruinam insidiosissimae et flagitiosissimae gentis exposcit, atque ideo tantam hanc furiam mentibus vestris iniecit, ut de excidio Sacrosanctae Matris Ecclesiae, de mutatione Romani Imperii, de ruina gloriosissimi Ducis, pernciosa consilia tractaretis. Quid enim aliud cogitandum est, nisi divinum numen, iam iam sceleribus vestris infensum, vos obcaecatos in tantam insaniam impulisse, ut odia et arma illa contra vos excitaret, quorum viribus non solum non possetis resistere, sed nec etiam ferre fulgorem?

Atque, ut omittam ceteros vestros inimicos, quibus nihil videtur antiquius quam ut aliquando de cruento illo superbiae scopulo corruatis, ecce contra perfidiam vestram venit his armis et copiis hisque armorum ducibus instructus exercitus, ut maiori multo potentia quam vestra sit, ea qua tamen adeo superbitis ut arrogantia vestra tolerari vix possit, extimescendus esse videatur. Venitque non tam avide eo missus, quam desideratus atque expectatus a vestris, vestris, inquam, si ita sunt appellandi quorum cum in fortunas et corpora crudele et avarum habeatis

végül az isteni igazságszolgáltatás sem tud tovább elviselni titeket. Nem látom be tehát, hogyan állhatnak meg azok, akik ellen minden ember szívvel-lélekkel lázong; akiket az általatok meggyötört és szolgasággal fenyegetett Itália elátkoz, és akik ellen végül az oly sok gaztett által kiváltott égi harag fog fegyvert. Higgyétek el nekem, ti elvetemültek, ez fog harcolni ellenetek; ez szomjazza a végtelenül bűnös véretek; ez kívánja a szerfelett álnok és gyalázatos népetek végső romlását; ezért töltötte el oly nagy haraggal elméteket, hogy ártalmas tervet agyaljatok ki az Anyaszentegyház elpusztítására, a Római Birodalom felszámolására, a dicsőséges herceg romlására. Mi másra gondolhatnánk, ha nem arra, hogy az isteni erő, melyet felbőszített elvetemültségetek, indított benneteket ily elvakult őrültségre, hogy magatokra zúdítsatok haragot és fegyvert, amelyeknek nemhogy az erejét nem tudjátok feltartóztatni, de még a villámát sem bírjátok elviselni.

És hogy összes ellenségeteket ne is említsem, akiknek mi sem látszik fontosabbnak, mint hogy gőgösségetek véres sziklája leomoljon, íme, itt jön csalárdságtokkal szemben ezekkel a fegyverekkel, ezekkel a katonákkal és az őket irányítókkal felszerelt sereg, mely sokkal nagyobb erőt képvisel, mint a tietek, melyre oly büszkék vagytok, hogy pökhendiségeteket már elviselni sem lehet, s meg fogtok retteni tőle. Itt jön [a sereg], nem is csak küldetésük hajtja őket, hanem a tieitek mohó kívánsága és vágya, ha tieteknek lehet nevezni azokat, akiknek javait és testét

imperium, nihil minus quam animos possidetis. Sperant equidem hoc uno assertore suae libertatis exercitu, vobis in servitutem prolapsis, dignitatem pristinam, quam sibi per vos ereptam lugent, tandem esse recuperaturos. Itaque arma haec omnes hi populi, quos sub acerbissima tyrannide suffocatis, expectant, ut cum tempus occasionemque perspexerint, excutiant iugum illud servitutis, quo manente nihil ipsis potest esse iucundum. Etenim quid delectabile videri potest miserrime servienti, cui speciosae aplaeque fortunae quae magnam afferre solent voluptatem, aut summo dolori ablate aut, ne eripiantur, aeterno metui sint oportet? Quid uxore, quid liberis dulcius? Quam tamen ex his sentire dulcedinem potest is, qui se videt nuptias ad alterius petulantiam comparasse, liberos ad alienam libidinem procreasse? Patria vero, quae unicuique debet esse iucunda, infinitam affert tristitiam atque maerorem in servitute conspecta, ubi non solum non auditur ulla vox libera, sed nec etiam ulli sunt liberi cogitatus. Haec quidem cum ab uno pati sit miserum, miserius est a multis, miserrimum vero ab his quorum avaritia, libido, crudelitas, post hominum memoriam tyrannorum omium malitiam excessere. Ergo hi quos hac tam infausta vitae conditione sub iugo intolerabilis servitutis opprimitis omnes in speculis sunt, observant praestolanturque opportunitatem qua sese in libertatem asserere possint, quibus quantam spem praestiterit huius adventus exercitus, difficile dictu est. Affecti enim sunt inaestimabili atque incredibili ala-

kegyetlen és irgalmatlan hatalmatokban tartjátok, de lelküket egyáltalán nem birtokolhatjátok. Ők abban reménykednek, hogy ez a hadsereg az ő szabadságuk védelmezője, titeket szolgasorba taszítva nekik végre visszaadja korábbi, elsiratott méltóságukat, melytől ti fosztottátok meg őket. Mindezen népek, melyeket kegyetlen zsarnoksággal fojtogattok, olyannyira várják e sereget, hogy amint elérkezettnek látják az időt és az alkalmat, lerázzák a szolgaság igáját, mely alatt semmi örömük nem lehetett. Csakugyan, mi öröme lehet annak, aki nyomorúságosan szolgál, akitől csodálatos és bőséges vagyonát, mely nagy gyönyörűség forrása volt, vagy fájdalmasan elragadják, vagy örökösen rettegnie kell, nehogy elragadják? Mi boldogítóbb a hitvesnél és a gyermeknél? Ám mégis miféle boldogságot érezhet az, akinek a házasságát mások akarata rendezi el, akinek a gyermeke mások kénye-kedve szerint születik? A szolgaságba taszított haza, melynek mindenki számára örömöt kellene jelentenie, valójában végtelen szomorúság és fájdalom hordozója, amelyben nem csak egyetlen szabad szó nem hallatszik, de egyetlen szabad gondolat sincs. Az is keserves dolog, ha egyvalakitől kell mindezt elszenvedni, keservesebb, ha sokaktól; a legkeservesebb pedig ezektől, akiknek a kapzsisága, önkénye és kegyetlensége emberemlékezet óta minden zsarnokét fölülmúl. Mindezek tehát, akiket az elviselhetetlen szolgaság igájába hajtva szégyenteljes életkörülmények között elnyomtok, résen vannak, figyelnek és lesik a megfelelő pillanatot,

critate, seseque iam pedes posuisse in possessionem desperatae quondam libertatis existimant...[9]

hogy visszanyerjék szabadságukat, úgyhogy ki se lehet mondani, mekkora reményt kelt bennük ennek a seregnek az érkezése. Felbecsülhetetlen és hihetetlen öröm tölti el őket, és már azt hiszik, hogy lábukat betették a korábban nem remélt szabadság földjére...

Loschi szövegének stilisztikai-retorikai érdemei nyilvánvalóak. Volt kitől tanulnia: tizennyolc évesen került Firenzébe, 1386 táján, és kapcsolatba lépett Coluccio mesterrel, aki már egy évtizede Firenze kancellárja volt. A firenzeiek ellen írt invektívájának nem ismerjük a pontos keletkezési idejét – a szakirodalomban 1396-tól 1399-ig szerepelnek javaslatok –, feltételezhetjük azonban, hogy a Viscontiak szolgálatának kezdő dátumával, 1398-cal hozható összefüggésbe, tehát kiforrott személyiség műve. Cicero nem csak retorikai modellként van jelen ebben a levélben: a *perditissimi cives* szóösszetétel is az antik példaképtől származik,[10] aki a nincstelen és ezért erkölcsi tartásukat vesztett rómaiakat nevezte így.

Loschi szerint ezek a firenzeiek: „elvetemült polgárok”, a haza elvesztői és Itália békéjének megrontói. Kétségtelen, hogy Firenze ellenállt Gian Galeazzo Visconti expanziós törekvéseinek, ha tehát a Duca di Milanót a „hazával”, illetve „Itáliával” azonosítjuk (az idézőjel arra utal, hogy ebben a korban, természetesen, nem léteznek ezek a politikai fogalmak), a vád jogos. Végigfutva Loschi szövegén alig találunk ennél konkrétabb vádakat. Nem tudjuk meg, miben áll a firenzeiek „szemfényvesztése”; a római eredet cáfolatát későbbre ígéri; azt állítja, részletezés nélkül, hogy a firenzeiek felfuvalkodottak és önhittek; ők azok, akik „oly sok nyomorúsággal sújtották és gyalázatos szolgasággal fojtogatták” Itáliát; Isten azért borította el elméjüket, hogy ártalmas tervet agyaljanak ki az Anyaszentegyház elpusztítására, a Római Birodalom felszámolására. A meggyőzés végső eszköze következik: a milánóiak serege, amely sokkal erősebb, mint a firenzeieké. Loschi próféciája szerint ezt a sereget várják „ők”, akiket a „ti”, a bűnösök fosztottak meg a szabadságuktól. A „ti” könnyebben

[9] A latin szöveg forrása: *Prosatori latini del Quattrocento,* 8, 14, 20, 22, 28–30.
[10] Vö. Cicero, *Pro Sulla,* 1: „improbi ac perditi cives”; 34: „exercitus perditorum civium”; *Philippicae,* V, 32: „Hoc vero bellum non est ex dissensione partium, sed ex nefaria spe perditissimorum civium excitatum [...]” stb.

azonosítható: nyilvánvalóan a firenzei városállam vezetésére vonatkozik, akik a „toszkán népeket" szövetségeseknek tartják, és önállóságukat egyrészt a pápai állammal szemben, másrészt a Német-római Birodalommal szemben határozzák meg a XIV. század végén. A Firenzével szövetséges, azaz meghódított városok vezetése a város érdekeinek megfelelően, de – történelmi ismereteim szerint – nem önkényesen folyt, hanem a Firenzében is érvényes törvények, rendeletek szerint. A Birodalom ekkoriban nem játszott lényeges szerepet ezen a területen, „kinyújtott keze" azonban éppen Milánó volt, Gian Galeazzo Visconti a „Milánó Hercege" címet Vencel királytól kapta 1395-ben. Az „ők" már kevésbé specifikálható, retorikai fordulatként mindenki lehet, aki a „ti" vezetése alatt áll (ma úgy mondhatná Loschi, hogy *az emberek*): „Mindezek tehát, akiket az elviselhetetlen szolgaság igájába hajtva szégyenteljes életkörülmények között elnyomtok, résen vannak, figyelnek és lesik a megfelelő pillanatot, hogy visszanyerjék szabadságukat" – véli. A forrásokból mindenesetre más kép rajzolódik ki, ahogyan a gondolat szabadságának kétségbevonása is olyan gesztusnak tűnik, mely csak a Visconti-uralom tapasztalatából következhet. Van azonban egy utalás a családalapítási körülményekre, a polgárok korlátozására, „akiknek házasságát mások akarata rendezi el, akinek a gyermeke mások kénye-kedve szerint születik". Loschi alighanem azokra a szabályokra utalhat, amelyekkel Firenze a hozomány intézményén keresztül kívánta irányítani a házasságkötéseket.[11] Bár csak későbbi évtizedekből maradtak fenn dokumentumok, de valószínűleg már a trecento végén is érvényben lehettek a rendeletek. Feltételezhetjük viszont, hogy ha valóban súlyos jogsértésről lett volna szó, a kitűnő milánói rétor nagyobb súlyt adott volna ennek az érvelésében.

Loschi válogatott sértésekkel illeti a firenzeieket, ezek között a *scelerati* különböző formái tűnnek föl (*consceleratus,* vagyis „bűnös", „gonosz", „elvetemült"), ezek ismételt használata az *accusatio* ismert retorikai eszköze. Az invektíva nem törvényszéki beszéd, ám nem nélkülözheti az *argumentatió*t, márpedig, mint látjuk, ennek hiánya Loschi szövegében nyilvánvaló, Salutati is ezzel kezdi válaszát. A két szerző szövege közötti minőségi különbség stilisztikailag is érzékelhető: míg a firenzeiek megsemmisítését célzó jelzők puffogtatása monotonná teszi Loschi invektíváját, addig Salutati érvelése tartalmas, így válik elfogadhatóvá Firenze

[11] Az erre vonatkozó kutatásokról vö. Anthony Molho, *Marriage Alliance in Late Medieval Florence,* Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1994.

dicsérete. Végül is, Firenze az emberi méltóságot hirdető humanizmus városa, a reneszánsz művészet szülőhelye, Milánó pedig monumentális dómjával is a reprezentációt, a mások fölé kerekedés szándékát hirdető erőé. Nem baj, ha az antológiákban továbbra is Salutati szövegével fogunk találkozni.

Imregh Monika

GIOVANNI PICO DELLA MIRANDOLA *ORATIÓ*JÁNAK SZERKEZETI FELÉPÍTÉSE ÉS A RÓMAI DISPUTA CÉLJA

Mielőtt az *Oratio* felépítésének és mondanivalójának elemzésébe fognánk, fontos hangsúlyoznunk, hogy mivel a következő három mű: a *Tézisek,* a *Canzona-kommentár* és az *Oratio* nagyjából egy időben születtek, gondolati kiindulópontjuk azonos vagy hasonló, és megegyező eszmei célok felé törnek. Különösen igaz ez az *Orotió*ra és a *Tézisek*re, hiszen ez a *Beszéd* hangzott volna el vitaindítóként a több naposra tervezett dispután. Tehát logikus feltételezésnek tűnik, hogy ha az igen sokrétű és szerteágazó témákból álló és számos szerző állításait tartalmazó *Tézisek* céljait kívánjuk vizsgálni, akkor ahhoz a legjobb támpont az *Oratió*ban tett kijelentések számbavétele.

„Nagy csoda az ember, Aszklépiosz!" – Hermész Triszmegisztosz felkiáltásával s még előtte a szaracén Abdala (Abdullah) hasonló kijelentésével kezdődik a beszéd: „Semmi sincs, ami csodálatosabb lenne, mint az ember."[1] Pico tehát a humanizmus alaptételét, az ember csodálatra méltó voltát teszi meg nyitóbeszédje fő témájának. A humanisták érvei azonban arra vonatkozóan, hogy miért az ember a legcsodálatosabb a teremtmények közül, nem elégítik ki.

Már a bevezetésben is tetten érhető Pico műveltségének egyetemessége (arab, egyiptomi, perzsa, zsidó és keresztény példák), és az, hogy érdeklődése valamennyi elérhető kultúrára kiterjed, s ezeket mind egyformán fontosnak tartja.

Jelen tanulmány valamivel bővebb formában az *Orpheus Noster* c. folyóirat 2010. évfolyamának 1. számában olvasható (141–159).

[1] Vö. Szophoklész, *Antigoné,* 333–334. sor: πολλὰ τὰ δεινὰ κοὐδὲν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει („Számtalan csoda van, de az / embernél jelesebb csoda nincs", Mészöly Dezső fordítása).

A teremtés és ezen belül az ember természetének vizsgálatával folytatja,[2] és Mózest, valamint a platóni Timaioszt tanúul hívva megállapítja, hogy a világegyetem megteremtése és benépesítése után alkotta meg a Legfőbb Építőmester az embert, hogy „legyen valaki, aki a roppant mű értelmét mérlegelje, szépségét szeresse, nagyságát csodálja". Csakhogy már minden helyet betöltött, minden tulajdonságot kiosztott, ezért úgy döntött, hogy az ember együtt bírja mindazokat a sajátosságokat, amelyek külön-külön az egyes teremtmények jellegzetességei. Tehát „megkülönböztető jegyek nélküli teremtményként" alkotta meg, s a világ közepébe helyezte. A Teremtő Ádámnak mondott szózata tartalmazza Picónak az ember méltóságáról vallott nézetét:

> Sem biztos helyet, sem sajátos arcot, sem pedig semmiféle csak téged illető szerepkört nem adtunk neked, Ádám, hogy amely helyet, amely szerepkört óhajtasz, azt birtokold kívánságodnak megfelelően. […] téged szabad akaratodra bízlak, az fogja természetedet megformálni. A mindenség közepébe helyeztelek, nézz körül, hogy mi a legkedvedszerintvalóbb a világban. Nem alkottunk sem éginek, sem földinek, sem halandónak, sem halhatatlannak, hogy önmagadat, amilyennek csak akarod, döntésed és rangod értelmében magad alakítsd ki, s mint a fazekas, abba a formába gyúrd át, amelyik inkább tetszik. Lelked végzéséből lesüllyedhetsz az alacsony, állati világba, és újjászülethetsz a felsőbb, az Isten világába.[3]

Az ember legfőbb jellegzetessége tehát természete meghatározatlan volta, de ez nem egyfajta ürességként képzelendő el, hanem az összes lehetőség egyidejű jelenléteként. Sartre egzisztencializmusában az emberi lény hasonlóképpen *tabula rasa,* ám két dologban tér el Pico álláspontjától: nincs meg benne az ember központi helyzete, összekötő elem volta, és az a strukturáltság, amely minden egyéb természetet magába foglal. Ezzel függhet össze az a mérhetetlen különbség, amely e meghatározatlanság megélésében mutatkozik a két filozófusnál: míg Pico számára ugyanez a lehető leginspiratívabb pozíció, Sartre számára ez nyomasztó az üresség megtapasztalása miatt, és bénítólag hat – ezért nagyon fontos, hogy Pico szerint az emberben lehetőségképpen jelen van valamennyi természet.

---

[2] A későbbiekben egész művet szentel Mózes teremtéstörténete első tizennyolc mondatának: Giovanni Pico della Mirandola, *Heptaplus avagy a Teremtés hat napjának hétszeres magyarázata,* fordította és az utószót írta Imregh Monika, Budapest, Arcticus, 2001.

[3] Giovanni Pico della Mirandola, *Beszéd az ember méltóságáról,* ford. Kardos Tiborné, 214. In *Reneszánsz etikai antológia,* Budapest, Gondolat, 1984.

Tehát visszatérve szövegünkhöz, megvan az emberben minden egyéb létező természet csírája, csak rajta múlik, hogy milyen irányba indul el, mit teremt saját magából: ha csak vegetál, akkor növény lesz, ha érzékei rabja, állat, ha az eszét csiszolja, égi lény, ha szellemi dolgokkal foglalkozik, „angyal lesz és Isten fia". A legmagasabb lehetőség Pico szerint még ennél is följebb visz: ez az *unio mystica,* amelyről Plótinosznál is több helyen olvashatott,[4] azaz a szemlélődés, vagyis a meditáció útján való egyesülés Istennel: „Ha pedig semmilyen teremtett lény sorsával be nem érve, önmaga centrumába vonul vissza, és szelleme eggyé válik az Istennel az Atya mindenek fölött álló egyedülállóságában, akkor ő is mindenek előtt fog állani."[5] Egyébként, hogy Plótinosznál mennyire hangsúlyos ez a téma, arra fordítója, Magyaryné Techert Margit hívja föl a figyelmet fordításai elé írt bevezetőjében:

> A keletkezések sorrendjét vagy irányát tekintve, a hiposztázisok sorában egy legfentről (az Egyből) kiinduló mozgás („lemenetel") figyelhető meg. Viszont a legalsó foktól kezdve (anyagi-érzéki világ) van egy olyan mozgás is, amely a kiindulási pont felé halad („felmenetel"). Ez a mozgás a teremtmények Istenbe való visszatérésének vágyából ered, amely vágy a legmagasabb rangú teremtmény (ember) legmagasabbrendű élményében éri el a csúcspontját. Ez az élmény: az emberi léleknek az istenséggel való misztikus egyesülése.[6]

Rövidesen látni fogjuk, hogy nagyon hasonló e leírás a szellemi fejlődés Pico által meghatározott lépcsőfokaihoz (vö. a lentebbi, Pszeudo-Dionüszioszra támaszkodó felosztással).

---

[4] Plótinosz, *Enneades,* I, 6, 7 (A szépről): „Fel kell tehát újból emelkednünk a jóhoz, amelyre minden lélek törekszik. [...] Mint jó után, ugyanis vágynunk kell utána, s a törekvésünknek rá kell irányulni. El is érjük őt, ha felfelé haladunk, feléje fordulunk s levetjük azt, amit leszálláskor magunkra öltöttünk. [...] Micsoda szerelemre, vágyra fog gyulladni, s vele akarva egyesülni, minő gyönyört és elragadtatást fog érezni, aki őt meglátta!" Plótinosz, *A szépről és a jóról,* ford. Magyary Zoltánné Techert Margit, Budapest, Farkas Lőrinc Imre, 1998[2], 20. Ld. még *Enneades,* V, 8, 10 (Az értelmi szépségről), ibidem, 39; *Enneades,* V, 1, 3 (A három ősi létformáról), ibidem, 48; *Enneades,* V, 9, 2 (Az észről, az ideákról és a létezőről), ibidem, 64; *Enneades,* V, 5, 4 (Arról, hogy az értelmi dolgok nem az észen kívül vannak, valamint a jóról), ibidem, 82; *Enneades,* VI, 9, 4 (A jóról vagy az egyről), ibidem, 102; valamint ennek 7–11. caputja, ibidem, 109–117. Felsorolásunk korántsem teljes, csak ízelítőnek szántuk.

[5] Pico della Mirandola, *Beszéd az ember méltóságáról,* 214–215.

[6] [Plótinosz,] *Istenről és a hozzá vezető utakról. Szemelvények Plotinos* Enneasai*ból,* ford. Magyary Zoltánné Techert Margit, Budapest, Officina, 1944, 4.

Az ember efféle átváltozásait megjelenítő szimbólumok felsorolásában ismét számos kultúrából veszi példáit: az athéni Aszklépiosz említette alakváltoztató Próteuszt, a zsidók Énokját, a püthagoreusok reinkarnáció-tanában az állattá újjászülető bűnösöket, Empedoklésznél a növénnyé születőket, s Mohamed próféciáiban az isteni törvényt elhagyók állattá válását. Idézi még a perzsa Euanthészt, miszerint „nincs az embernek semmilyen sajátos vele született képe, hanem számos külsőleges szerzett képe van." Mi tehát a célja mindezzel? Az, hogy „megértsük, minthogy úgy születtünk, hogy azzá legyünk, ami lenni akarunk", ne vesztegessük el ezt a kivételes lehetőséget az állatok szintjére süllyedve, hanem Ászáf próféta mondására legyünk méltóak: „Istenek vagytok, és a magasságos gyermekei valamennyien."[7]

Pico ezután a legmagasabb célok elérésére biztat bennünket: ne érjük be a földi dolgokkal, de még az égi tudományokkal sem; a világra tartozó tudáson túlemelkedve az istenség közelébe törekedjünk. Ott pedig az angyalok három rendjét utánozzuk. A trónus angyalait az igazságosságban, ha a cselekvő életet választjuk; a kerubokat, ha a szemlélődőt, amikor is a teremtményben a Teremtőt, a Teremtőben pedig a teremtményt szemléljük – ekkor „egész valónk a kerubok fényében fog sugározni"; ha pedig a szeretet hatja át lényünket, akkor a szeráfok tüze ég bennünk, sőt Isten és mi egyek vagyunk. Ez a legmagasabb lépcsőfok, ez a cél, ez a végállomás.

Hogyan viszonyulnak egymáshoz ezek az angyali rendek? Pico szerint a kerub a közvetítő, amely a szemlélődésben megszerzett fényével egyrészt a trónus ítéletéhez világosít meg, másrészt a szeráfi tűzre készít föl. Így ez kihagyhatatlan lépcsőfok lesz fejlődésünkben: „a pallaszi rend a szemlélődő filozófia pártfogója". Hogy a kerubokat utánozhassuk, a régi atyákhoz kell fordulnunk segítségért: Pál apostolhoz, aki látta őket, amikor a harmadik égbe fölragadtatott,[8] és Pszeudo-Dionüszioszhoz, aki így foglalta össze a spirituális utat: 1. megtisztulás; 2. megvilágosodás; 3. tökéletesedés.[9] Tehát nekünk is az ő példájukat kell követnünk: 1. a megtisztulásban a morális tudományok segítenek megfékeznünk érzelmeinket, és az ész dialektikájával oszlatjuk el a tudatlanság homályát; 2. a megvilágosodásban a természetfilozófia fényére támaszkodhatunk; 3. a tökéletességhez az isteni dolgok megismerése által juthatunk el.

---

[7] Zsolt 82,6.
[8] 2Kor 12,2.
[9] Pszeudo-Dionüsziosz Areopagitész, *De mystica theologia,* VI–VII.

E lépcsőfokokat Jákob lajtorjájaként értelmezi, s amikor a dialektika, azaz a tudós viták segítségével a kerubok szintjére jutottunk, ha már fokonként szert tettünk a valóság (a természet)[10] ismeretére, akkor az analízis és a szintézis módszerével megtanuljuk meglátni, hogy minden egy:

> hol alászállunk az egybe, mintegy Oziriszbe – a sokaság darabjaira szaggatva azt titáni erővel, hol pedig a darabok sokaságát, mintegy Ozirisz tagjait Phoibosz erejével egyesítve fölemelkedünk, mígnem elpihenünk az Atya ölén, aki a lajtorja fölött ül, és a teológia adta boldogságban kiteljesedünk.[11]

Íme egy példa arra, hogyan helyezi Pico az ókori kultúrák mitológiai hagyományának elemeit filozófiai kontextusba. S ha nem is készült el *Poetica theologiá*ja, e példák alapján (a *Canzona-kommentár*ban és a későbbi *Heptaplus*ban még többet találunk) elképzelhetjük, hogyan épült volna fel.

A következő szakaszban olvashatjuk azt a prózában elhangzó béke-himnuszt, melynek hivatkozási pontjai Jób, Empedoklész, Hérakleitosz és Homérosz. Jóbtól tudhatjuk meg, mit kíván Isten a „tízszer százezertől": békét, minden körülmények között. Jób, a „teológus" szavait Empedoklész, a filozófus magyarázza meg nekünk: lelkünkben kétféle természet lakik – viszály és barátság, avagy háború és béke.[12] Pico továbbgondolása szerint a háborgás az alvilágba taszít, a béke az égig emel föl. Az indulatok, a harag, a düh megfékezésében segít a filozófia. A következő sorokat pedig mintha egyenesen a padovai averroistáknak és a Sorbonne skolasztikusainak összes irányzatában harcolva vitázó filozófusoknak szánta volna:

---

[10] A természet *(natura)* fogalomköre sokkal tágabb a természetfilozófiában, mint a mai szóhasználat szerint: az egész megnyilvánult, sőt, az érzékfeletti világot is magában foglalja – tehát a teremtés egészét.

[11] Pico della Mirandola, *Beszéd az ember méltóságáról,* 219.

[12] Ld. Empedoklész Pico által latin fordításban hozott töredékét (fr. 115): τῶν καὶ ἐγῶ νῦν εἶμι φυγάς θεόθεν καὶ ἀλήτης Νείκει μαινομένωι πίσυνος („közébük tartozom én is, istentől száműzött és tévelygő vagyok, átadva magam az őrjöngő gyűlöletnek"). Plótinosz, *Enneades,* IV, 8, 1-ben is olvashatta akár, bár Diels gyűjteményében más szerzők (Plutarkhosz és Hippolütosz) idézeteiben hozza, ld. H. Diels – W. Krantz, *Die Fragmente der Vorsokratiker,* Berlin, 1956[8], 158. Valószínűsíti ezt a feltételezésünket az a tény, hogy a plótinoszi szövegkörnyezet nagyon egybevág azzal, ahogy Pico fölveti a témát, bár ott rövidebb a töredék, és a tenger képe nem jelenik meg, amelyet Pico idéz.

> Az ész dialektikája fogja a viták közt csatázó, a szillogizmusok csapdái között vívódó, nyugtalan tömegeket lecsillapítani. A természetfilozófia csillapítja le a vélemények viszályait és ellentéteit, amelyek ide-oda rángatják, tépik és szaggatják a nyugtalan lelket.[13]

A vélemények egyeztetését és a különböző álláspontok közös nevezőre juttatását remélte tehát Pico a *Tézisek*ben szereplő természetfilozófiai tételektől és azok megvitatásától a dispután. Ám nem áll meg itt – Hérakleitoszra és Homéroszra hivatkozva[14] állítja: „a természetfilozófia nem képes nekünk valódi nyugalmat, szilárd békét nyújtani, ez úrnőjének, vagyis a legszentebb teológiának a dolga és előjoga."[15]

A megszemélyesített teológia szájába Jézus szavait adja: „jöjjetek hozzám, akik megfáradtatok, jöjjetek, és én megenyhítelek benneteket! Jöjjetek hozzám, és békét adok nektek, amit világ és természet nem adhat."[16]

Hogy mennyire áhította Pico a különböző filozófiai iskolák közötti megbékélést, azt az alább következő bekezdés tanúsítja. Valóban prózában költött himnuszról van szó, amely Schiller *Örömódá*jának ősképe is lehetne:

> ily jóságosan hívatva szárnyas lábbal – mint megannyi földi Mercurius repülünk boldogító anyai[17] ölelésre, és élvezzük az áhított békét, a legszentebbet, e föl nem bomló köteléket, ez egybefonódó lelkű barátságot, amely által valamennyi lélek [...] eggyé válik. Ez az a barátság, amelyet a pitagoreusok minden filozófia végcéljának neveznek, ez az a béke, amelyet Isten az ő magasságában létrehoz, amit angyalai a földre szállva meghirdettek a jóakaratú embereknek, hogy általa az emberek – maguk is fölemelkedve az égbe – angyalokká váljanak. Ezt a békét kívánjuk barátainknak, ezt kívánjuk ennek a kornak, ezt kívánjuk minden háznak, ahová belépünk, ezt óhajtjuk lelkünknek.[18]

Itt ismét visszatér a Pszeudo-Dionüsziosz nyomán megállapított sorrendhez, amely a tervezett disputa létjogosultságának igazolása is egyben,

---

[13] Pico della Mirandola, *Beszéd az ember méltóságáról,* 220.

[14] Hérakleitosz, fr. 50 (DK 22 B 53): πόλεμος πάντων μὲν πατήρ ἐστι („A harc mindennek a nemzője", *Die Vorsokratiker,* I, Stuttgart, Reclam, 1983, 258). Vö. e homéroszi fordulattal: „Az élet küzdelem."

[15] Pico della Mirandola, *Beszéd az ember méltóságáról,* 220.

[16] Mt 11,28 parafrázisa, ibidem, 221.

[17] Az anya itt a megszemélyesített teológia, amely magához szólítja a megfáradtakat.

[18] Ibidem.

annak metodológiáját vázolva, hiszen az erkölcstan, a dialektika, a „sokoldalú filozófia" és a teológia mind képviselve vannak a *Tézisek*ben:

> miután [lelkünk] az erkölcstan és a dialektika segítségével a szennyet lerázta magáról, a sokoldalú filozófiával [...] magát fölékesítette, kapui szemöldökfáját a teológia füzéreivel megkoszorúzta, hogy általa Isten háza legyen.

A filozófia tehát egy eszköz, amellyel az „eljövendő égi dicsőség" felé nyithatunk magunknak utat. Márpedig ez a cél, Mózes intésére[19] és Szókratésznek Platón *Phaidrosz*ában leírt elragadtatottságára hivatkozva hívja fel leendő vitapartnereit: „Rajta, Atyák, ragadjon el minket is Szókratész szenvedélye, jussunk általa oly önkívületbe, amely lelkünket, egész valónkat Istenbe helyezze!"[20] Tehát miután átestünk az erkölcsi megtisztuláson, és a természet titkait a filozófia segítségével megfejtettük, a teológia segít eljutni a szeretethez, midőn a „tagolatlan örökkévalóság szépségét" szemléljük.[21] A görög misztériumokban elrendelt avatási fokozatok sem jelölnek egyebet, mint a felkészülés e lépcsőit, hiszen Apollón három delphoi parancsa is erre int bennünket: „hogy ezt a hármas filozófiát, amely jelen vitánk tárgya, teljes erőnkkel felkaroljuk".[22] Az erény normáját a „Semmit se vigyél túlzásba!",[23] vagyis az arany középút szabálya adja meg nekünk; a természet megismerésére az „Ismerd meg önmagad"[24] parancsa buzdít, hiszen az ember a természet minden elemét magában foglalja, mint fentebb láttuk; ezen ismeretek által megvilágosodva pedig Isten közelébe juthatunk, s az *εἶ,* azaz „Vagy!" teológiai köszöntéssel szólíthatjuk meg.[25]

---

[19] „A tisztátalanok, akiknek szükségük van még erkölcsi tanításra, lakozzanak a nép között a sátoron kívül, a szabad ég alatt, mint Thesszália papjai a bűnbánat idején." (Pico della Mirandola, *Beszéd az ember méltóságáról,* 222.) Mózes állítólagos szavainak nincsen pontos bibliai forrása, vö. Kiv 25–26.

[20] Pico della Mirandola, *Beszéd az ember méltóságáról,* 223.

[21] Vö. a plótinoszi „szerelmes értelem". Ld. Perczel István, A „szerelmes értelem" és az „egy létező". Egy elfelejtett plótinoszi tanítás. *Századvég,* 1994/1, 82–102; valamint doktori értekezésünk 3. fejezete (Plótinos hatásának elemei Ficino szerelem-felfogásában): Imregh Monika, *Plótinos hatása a XV. századi reneszánsz filozófusok: Marsilio Ficino és Giovanni Pico della Mirandola műveiben,* Doktori értekezés, kézirat, ELTE Nyelvtudományi Doktori Iskola, 2005, 78–93.

[22] Pico della Mirandola, *Beszéd az ember méltóságáról,* 224.

[23] Görögül: μηδὲν ἄγαν, latinul: *nihil nimis.*

[24] Görögül: γνῶθι σεαυτόν.

[25] Vö. Plutarkhosz, *A delphoi E-ról,* fordította Imregh Monika. *Axis polaris,* III, 1995, 25–42.

Az embernek Istennel való egyesülése, illetve ennek lehetősége többször is hangsúlyt kap Pico műveiben. Már említettük, hogy ez részint Plótinosz-tanulmányaira megy vissza,[26] a másik lehetséges forrása azonban a kabbalisztika, ahol ez a téma szintén kiemelt jelentőséggel bír. Későbbi írásában, a *Heptaplus*ban az utolsó fejezet a „kezdetben" azaz a „beresit" kabbalista értelmezése, ahol az egyes betűk kombinációiból magyarázza a világ és az ember felépítése közötti párhuzamot. Ennek zárszavai szintén az embernek Istennel való egyesülésére buzdítanak:

> E szövetség azért jó, mert úgy irányul Isten felé, aki maga a jó, és úgy rendeződik el körülötte, hogy amiként az egész világ egységes önmagában, úgy végül alkotójával is eggyé válhassék. Utánozzuk mi is a világ szent szövetségét úgy, hogy kölcsönös szeretet egyesítsen minket egymással, és egyúttal mindannyian Isten igaz szeretete által vele boldogan eggyé váljunk.[27]

Itt a *Beszéd* során jóllehet megjelent már a világ felépítése, illetve annak alkotóelemei és az ember lehetőségei közötti megegyezés, az Istennel való egyesülés egyelőre csak mint az ember megvalósítási útjának végcélja jelenik meg, a világnak az Istentől való függése és ebben a függésben rejlő egy volta egyelőre nem nyer kifejezést nála: „végül mondhatatlan szerelemben, mintegy az ihlet érintésében, égő szeráfokként önkívületbe jutva, az Isten szellemétől eltelve már nem önmagunk többé, hanem az leszünk, aki teremtett bennünket."[28]

---

[26] Vö. a már említett, de még nem idézett helyet: VI, 9, 9 (A jóról vagy az egyről): „amikor hozzá hajolunk, nagyobb mértékben létezünk, s ott van nála a mi jólétünk, míg a tőle való távollét egyedülletet és kisebb mértékű létezést jelent. Ott is nyugszik meg őnála a lélek, amidőn a bajokon kívül jutva, egy rossztól mentes helyre futott; a lélek ott gondolkodik és ment az érzelmektől, számára az igazi élet ott van. Ugyanis ez a mostani élet, az istentől távol, az életnek csupán nyoma, amely az ottani életet utánozza. Az ottani élet pedig az észnek [a νοῦς-nak, az értelemnek] tevékenysége, amely tevékenység által, nyugodt érintkezésben ővele, nemzi (a lélek) az isteneket, a szépséget, az igazságosságot, és nemzi végül az erényt. Eltelve ugyanis istentől, ezekkel a dolgokkal lesz terhes, és a lélek számára ez a kezdet és a végcél. Kezdet: mivel onnét való, végcél: mivel ott van a jó, és mivel oda eljutva a lélek is újból azzá lesz, ami volt.

Mert ez az itteni, ilyen körülmények között folyó élet, (istenből való) kiesés, elfutás és szárnyaink elvesztése. Nyilvánvaló, hogy a jó ott fönn van és ott van a szerelmi vágy is, amely a lélekkel összenőtt. Azért is festményeken és mítoszokban az Erósz össze van forrva a lelkekkel. Ti. miután a lélek más, mint az isten, noha belőle való, szükségképp vágyódik utána, mikor pedig ott van nála, mennybéli szerelmet érez." (Plótinosz, *A szépről és a jóról,* 112.)

[27] Pico della Mirandola, *Heptaplus,* 98.

Visszatérve a három tudományra, az ezek tanulmányozására való felhívást Püthagorasz mondásaiban is megmutatja, majd a kaldeusok és Zoroaszter erre vonatkozó parabolájának értelmezésével folytatja, miszerint a lélek szárnyait az élet vizével kell öntözniük a tanítványoknak, hogy azok megerősödjenek. A Paradicsom kertjének négy folyója ugyanis, ahonnan e vizet nyerhetik, szintén e felemelkedési processzusra utal nevében: a nyugati, a „tisztulás" *(Dichon)* az etikára, az északi, az „igaz" *(Pischon)* a dialektikára, a keleti, a „fény" *(Chiddekel)* a természet szemlélésére, és végül a déli, a „jámborság" *(Perath)* a teológiára. Utoljára az arkangyalokat sorolja elő, akiktől segítséget remélhetünk utunkon: Rafaeltől, hogy az erkölcs és dialektika segítségével szabadítson meg hibáinktól, ezután Gábriel vezet majd végig bennünket a természet csodáin, megmutatva nekünk Isten hatalmának erejét, s ha nála a filozófia szolgálatát befejeztük, ő Mihály arkangyalnak ad át minket, hogy a teológia papi tisztjét tölthessük be.

Láthattuk tehát, hogy (az angyali karok munkájának bemutatása után) a tudás e hierarchiájában Pszeudo-Dionüsziosz útmutatása alapján értelmezve a spirituális utat, az egymást követő lépcsőfokokat még ötször vázolja, ötféle hagyomány szerint ismételve meg ezt a felosztást: Mózes, a delphoi Apollón-kultusz, Püthagorasz, a kaldeusok, illetve Zoroaszter, s végül az arkangyalok révén. Az angyalok karaitól indul tehát el, s az arkangyalokkal ér célba. Az első ismertetés és az öt példa között helyezkedik el az idézett béke-himnusz – ennek központi helyzetéből következtethetünk kiemelt jelentőségére. A szellemi felemelkedés három lépését (megtisztulás, megvilágosodás, tökéletesedés) és e lépések négy fogódzóját pedig (erkölcstan, dialektika, természetfilozófia, teológia) azért sorolja el öt különböző kultúra, illetve vallás (zsidó, kaldeus, antik görög, arab, keresztény) hagyományára támaszkodva, hogy érzékeltesse vagy inkább tudatosítsa bennünk azt, hogy a tudás vallástól és kultúrától függetlenül egyetemes, és az ember célja helytől és időtől függetlenül az Istenhez való felemelkedés a teremtés egészével való egységünk megélésén keresztül. Isten elérése pedig a gondolkodás spekulatív működésének meghaladása után, a minden teremtmény felé áradó feltétel nélküli szeretetünk révén lehetséges, melyet sugározva hasonlóvá válhatunk a Teremtőhöz. Itt zárul a *Beszéd* első szakasza, és eredetileg Pico nem is tervezte hosszabbra a vitaindítót. Csakhogy időközben annyi kritika érte nemcsak irigyei, hanem

[28] Pico della Mirandola, *Beszéd az ember méltóságáról,* 224.

jóindulattal érte aggódó filozófus barátai részéről is,[29] hogy szükségesnek látta kiegészíteni, hogy miért tartja hasznosnak egyáltalán a vitákat, miért ilyen sok tézist bocsát vitára, és milyen témakörökből válogatta össze őket. Az apologetikus és a tételek felépítését ismertető mozzanatokon kívül fontos még a filozófiáról vallott *ars poeticá*ját kiemelnünk. De haladjunk végig e második rész[30] témáin szép sorban.

Rögtön az első bekezdésben a filozófia gyakorlásának védelmére kel, és visszautasítja azokat a „bölcselőket", akik azt hirdetik, hogy azért nem kell a filozófiával foglalkozni, mert a filozófust nem illeti bér vagy jutalom. Az ilyenek, mint mondja, már ezzel is elárulják, hogy nem bölcselők, „mivel egész életük a hasznon, a hivatali előrejutáson alapul, és magáért a puszta megismerésért az igazságot nem karolják föl". Ez a kitétel azokra az egyetemi oktatókra vonatkozik, akiknek ilyetén magatartásával az általa látogatott univerzitásokon szembesülhetett,[31] leginkább valószínűleg Padovában. Velük szemben fogalmazza meg saját *ars poeticá*ját a filozofálással kapcsolatban:

> én soha másért a filozofálást nem műveltem, mint csak a filozofálásért magáért, soha nem kerestem tanulmányaimból, virrasztásaimból semmilyen bért, semmilyen hasznot, csak a lélek kiművelését, csak az általam mindig leginkább áhított ismeretét az igazságnak. […] Maga a filozófia tanított meg engem arra, hogy inkább a tulajdon lelkiismeretemtől függjek, semmint külső véleményektől, hogy soha ne az legyen a törekvésem, miszerint ne kerüljek hírbe, inkább az, hogy én magam ne mondjak vagy ne tegyek semmi rosszat.[32]

Ezután a vállalkozását kárhoztatóknak felel meg: 1. azoknak, akik az egész vita műfajt nem helyeslik; 2. akik fiatal korát kifogásolják;[33] 3. valamint a tételek nagy számát helytelenítőknek.

A vitázás gyakorlatában Platónra, Arisztotelészre és minden korszak elismert filozófusaira tekint, hiszen éppen ez adja meg a bölcselő számára a keresett igazság ismeretét.

---

[29] Ld. Ficino levelét Picóhoz: Ficini *Opera,* I, Basilea, 1576, 880. fol.; valamint Ermolao Barbaro 1487. március 3-i levelét: *Epistolae, Orationes et Carmina,* II, edizione critica a cura di Vittore Branca, Firenze, Bibliopolis, 1942, 8–9.

[30] Pico della Mirandola, *Beszéd az ember méltóságáról,* 227 skk.

[31] Ld. cikkünket a KRE BTK folyóirata első számában: Imregh Monika, Giovanni Pico della Mirandola 900 Tézise. *Orpheus Noster,* 2009/1, 84–89.

[32] Pico della Mirandola, *Beszéd az ember méltóságáról,* 228.

[33] Pico ekkor 23 éves.

Azoknak, akik őt éretlennek ítélik, azt válaszolja, hogy tisztában van zsenge korából eredő tapasztalatlanságával. Azonban a leggyengébbnek is törekednie kell az ilyen megmérettetésekre, hiszen itt a legyőzött segítséget remélhet, s így tudásban gazdagabban térhet haza.

A harmadik kifogásolt pontra, a tételek nagy számára adott válasza a leghosszabb,[34] a legrészletesebb és számunkra a *Kilencszáz tézis* felépítésének tanulmányozásához a leghasznosabb, hiszen ebben ismerteti, hogy milyen szempontok alapján, milyen témakörökben és mely szerzőktől válogatta tételeit.

Azzal kezdi, hogy nem szép dolog más igyekezetét lefékezni, és nem érti, miért lenne illendőbb tíz tételben sikert elérni, mint kilencszázban; itt idézi Propertius szállóigévé lett disztichonját.[35] Arra hivatkozik, hogy kortársai közül sokan a szofista Gorgiaszt utánozva minden tudomány összes tételéről ajánlanak fel vitát, és nem is dicstelenül. Ócsárlói szerint a rengeteg tétel megvitatása fölösleges és nagyravágyó dolog, Pico viszont bebizonyítja, hogy nem fölösleges, hanem szükséges. Hiszen ha valaki csak egy filozófus tanítványának vallja magát, akkor valóban elég, ha csak néhány tétel megvédésében mutatja be felkészültségét. Rá azonban nem ez jellemző – itt következik Pico bölcseleti *ars poeticá*jának második része:

> én azonban úgy tettem, hogy „egyik mester szavára sem esküszöm", hanem a filozófia valamennyi mesterére vetettem magam, minden fóliót megvizsgáltam, valamennyi iskolát megismertem, tehát mindenkiről szót kell ejtenem.[36]

Platónra és Arisztotelészre hivatkozik ismét, akik minden fellelhető irodalmat elolvastak, hisz amíg az ember nem ismer mindent, nem is tudja kiválasztani azt, ami neki tetszik. Ugyanis mindegyikben jelen van valami kiválóság, ami a többiből hiányzik. Szerzőnk végigsorolja, hogy melyik filozófusban mi ez – végigveszi a skolasztikusokat, az arab filozófusokat, a görög peripatetikusokat és a platonistákat, méghozzá megközelítőleg abban a sorrendben, ahogy tételeik a *Kilencszáz tézis*ben előfordulnak (a

[34] Ibidem, 231–244.
[35] Propertius, II, 10, 5–6: „Quodsi deficiant vires, audacia certe / laus erit: in magnis et voluisse sat est." („Még ha nem is sikerül, vágj csak neki bátran! Megbecsülés övezi hős szándékodat is." – Imregh Monika fordítása)
[36] Pico della Mirandola, *Beszéd az ember méltóságáról,* 232.

csoportok sorrendje teljesen megegyezik ezzel a felsorolással). Ez is bizonyítja, hogy a *Tézisek* már majdnem vagy teljesen elkészültek, amikor Pico a *Beszéd* második részét fogalmazta. A platonista filozófia „isteni" vonását még egyszer kiemelve leszögezi, hogy ha van is olyan filozófiai irányzat, amely igaz dogmákat is támad, ezzel nem gyöngíti az igazságot, hanem úgy működik, mint a fújtató: feléleszti a lángot, és nem eloltja. Ezért állította vitába valamennyi doktrína tanait, s az indoklásban kirajzolódik *ars poeticá*jának harmadik tétele:

> e sokféle rendszer egybevetésével, a sokarcú filozófiák során az igazságnak az a tündöklése, amelyről Platón *Levelei*ben említést tesz, mint a felkelő nap a magasból világítsa be fényesen lelkünket.[37]

Az igazságot tehát csak akkor ismerhetjük meg, ha sokféle oldalról vizsgáljuk a különböző filozófiák révén. Ez tehát az a döntő momentum, ami Nicolaus Cusanus után először Picónál jelenik meg újra, pontosan az, hogy nem táborozik le egyetlen filozófiai irányzat berkeiben sem, hanem mindegyiket érvényes megközelítésnek tekinti, és csak az egyes állításokat teszi vizsgálat tárgyává érvényességük tekintetében. Egyfajta felülemelkedés ez kora vad filozófiai harcain, melyben a résztvevők csak a szóban és írásban folytatott párbajok formájában ütköztették álláspontjaikat, a közelítés legcsekélyebb reménye nélkül. Amire tehát Pico szándékai szerint vállalkozott, az valójában minden filozófia összeegyeztetése, de legalábbis közelítése egymáshoz, megmutatva, hogy lényegében minden filozófia ugyanarról az igazságról beszél. Ezért kiemelt jelentőségű az első rész „magjában" elhelyezett béke-himnusz.

Mit ért volna, írja Pico, csak a skolasztikusokkal foglalkozni és kihagyni az arab és görög filozófusokat, amikor minden bölcsesség a barbárokról szállt a görögökre, onnan pedig ránk? Mit ért volna csak a peripatetikusokkal vizsgálni a természetet, ha az Ágoston által is nagyra tartott platonistákat nem vonjuk be e vizsgálódásba?

Seneca tekintélyére támaszkodva[38] mondja szükségesnek, hogy saját tételeit is szerepeltesse, és ne csak kommentárokból merítse tudományát. Mielőtt e négyszázkilencvenhét saját tétel nagyobb csoportjainak ismertetésébe fogna, még szót ejt az előző négyszázkettő, mások tételei között

[37] Ibidem. A *Levelek* e helyét (*II. levél,* 312e–313a) Plótinosz is idézi: *Enneades,* V, 5, 3 (Arról, hogy az értelmi dolgok nem az észen kívül vannak, valamint a jóról) és *Enneades,* V, 1, 8 (A három ősi létformáról).
[38] Seneca, *Epistulae,* XXXIII, 7.

szerepeltetett szokatlanabbnak számító doktrínákról: a Hermész Triszmegisztosz, a kaldeusok és Püthagorasz tanításaiból összeállított kérdésekről, amelyek Párizsban, Észak-Itáliában és Rómában addig ismeretlenek voltak, Firenzében azonban Ficino fordításai révén már olvasták őket. A szokatlansághoz hozzátartozik, hogy hivatalos, nyilvános vitára Platónt is Pico hozza el először évszázadok múltán, és ezt büszkén hangoztatja is. (A görög professzorok, Bésszarión, Pléthón és Argüropulosz Platón-felolvasásait és magyarázatait természetesen nem ide soroljuk.) Az a témakör, amely még a firenzei platonisták számára is új és idegen volt, a kabbalisztika, amely igen hangsúlyos módon, negyvenhét tétellel jelenik meg a más filozófusok tételei gyűjteményének záróköveképpen.

Összegezve elmondhatjuk, hogy a *Kilencszáz tézis* első négyszázkét tételének csoportjai és azok sorrendje hozzávetőlegesen megegyeznek a később ránk maradt szövegben[39] és a *Beszéd* bemutatásában, tehát 1. keresztény skolasztika (115 tétel); 2. arab, főként arisztoteliánus filozófia (82 tétel); 3. görög peripatetikusok (29 tétel); 4. platonista filozófusok (99 tétel); 5. püthagoraszi matematika (14 tétel); 6. kaldeus teológia (6 tétel); 7. Hermész Triszmegisztosz (10 tétel); 8. kabbalista bölcsek (47 tétel).

A *Tézisek* másik nagy egységében, a saját tételeinél (497 tétel) már nem ilyen egyértelmű a megfelelés. Az első csoport (címében legalábbis) Picónak egy már évek óta dédelgetett tervét képviseli: Platón és Arisztotelész filozófiájának összeegyeztetését. (A *Kilencszáz tézis*ben: I. *Paradoxonok saját kútfőből*[40] *először Platón és Arisztotelész, majd más egymásnak nagymértékben ellentmondani látszó filozófusok összeegyeztetésének szándékával,* 17 tétel.) A *Tézisek*ről írt cikkünkben[41] is idéztük Pico 1484. december 6-i levelét Ermolao Barbaróhoz, melyben már akkor egy Platónról és Arisztotelészről folytatott nyilvános vita megrendezését tervezi, melyben azt szeretné bizonyítani, hogy kettőjük között csak a szavak szintjén van ellentmondás, a lényeget illetően egybehangzik a tanításuk:

> A minap Arisztotelésztől az Akadémia felé fordultam, de nem szökevény módjára, mint ő mondja, hanem kutató gyanánt. Két dolgot vélek felfedezni Platónban: az egyik homéroszi szépségű előadásmódja, mely a próza

---

[39] Giovanni Pico della Mirandola, *Conclusiones nongentae. Le novecento Tesi dell'anno 1486,* a cura di Albano Biondi, Firenze, Olschki, 1995.

[40] „[…] secundum opinionem propriam" – ez a pontosítás minden további tételsor címében szerepel.

[41] Imregh, *Giovanni Pico della Mirandola 900 Tézise.*

> fölé emelkedik a beszédben; a másik, ha valaki mélyebben megnézi őket, Arisztotelésszel teljesen megegyező nézetei, oly módon, hogy ha csak a szavakat nézed, semmi ellentmondóbbat nem találsz, ha a lényeget, semmi egybehangzóbbat. Ha lesz rá valamikor lehetőségünk (ez a legfőbb kívánságom), filozofálhatnánk Veled róluk néhány napon át nagyobb nyilvánosság előtt, és megvitathatnánk ezt a nézetemet.[42]

Itt a *Beszéd*ben Pico felsorolja azokat a filozófusokat, akik ugyanezt vallották (mármint a Platón és Arisztotelész közötti egyezést), de ígéretük ellenére nem bizonyították: Boëthius, Szimplikiosz, Ióannész Grammatikosz – és Ágoston tanúsága szerint még sokan mások.[43] Ugyanebben a tételcsoportban (a maradék 16 tételben) a skolasztikusok és az arab filozófusok közül Duns Scotus és Aquinói Szent Tamás, valamint Averroës és Avicenna eltérőnek vélt helyeiről kívánja bizonyítani, hogy megegyezőek. Ha ugyanis megnézzük a *Tézisek*et, kiderül, hogy valójában csak az első tézis állítja Platón és Arisztotelész egyezését, méghozzá mindenféle részletezés nélkül:

> Nincsen olyan természeti vagy isteni kérdés, amelyben Arisztotelész és Platón nézeteikben lényegében ne értenének egyet, még ha a szavak szintjén ellentmondani is látszanak.[44]

Az állítás részletekbe menő kifejtése tehát itt elmarad, később azonban egy hatalmas ívű munkában igyekezte Pico beteljesíteni ígéretét: a *Concordia*

[42] Ibidem, 87. „Diverti nuper ab Aristotele in Academiam, sed non transfuga, ut inquit ille, verum explorator. Videor tamen duo in Platone agnoscere, et Homericam illam eloquendi facultatem, supra prosam orationem sese attollentem, et sensum, si quis eos altius introspexerit, cum Aristotele omnino communionem, ita ut si verba spectes, nihil pugnantius, si res, nihil concordius. Quod si quando dabitur, id quod votorum meorum summa est, tecum ad dies aliqout philosophari agemus de iis coram latius, et sensus huius mei periculum aliquod faciemus." (Giovanni Pico della Mirandola, *Opera,* ed. Heinrich Peter, Basilea, 1557, I, fol. 368.)

[43] Boëthius, *De interpretatione,* II, 3: „Aristotelis Platonisque sententias in unam quodammodo revocare concordiam eosque non ut plerique dissentire in omnibus, sed in plerisque et his in philosophia maximis consentire demonstrem"; Szimplikiosz, *Κατηγορίαι,* 28; *Φυσική,* 404, 16; Augustinus, *Contra Academicos,* III, 19 (Patrologia Latina, XXXII, col. 956): „non defuerunt acutissimi et solertissimi viri, qui docerent disputationibus suis Aristotelem et Platonem ita sibi concinere, ut imperitis minusque attentis dissentire videantur."

[44] „Nullum est quaesitum naturale aut divinum, in quo Aristoteles et Plato sensu et re non consentiant, quamvis verbis dissentire videantur." (Pico della Mirandola, *Conclusiones nongentae,* 62.)

Platonis et Aristotelis című művében, melynek sajnos egyetlen ránk maradt fejezete[45] a *De ente et uno* címet viselő értekezés. Hogy befejezte-e ezt az írását, nem tudjuk.

A második csoportot illetően a *Beszéd*ben új természeti és metafizikai tételeket ígér, melyekre az arisztotelészi és a platóni filozófia révén jött rá, számuk hetvenkettő. A *Tézisek*ben e helyen nyolcvan tétel áll, és definíciójuk a következő: II. *A jelenkori filozófiától eltérő, de a filozofálás szokásos módjától mégsem idegen saját következtetések.* Ezekben pedig platóni tanok nem nagyon fordulnak elő; Arisztotelészre, a skolasztikusokra s az említett arab filozófusokra való hivatkozás annál több: sok esetben az ő állításaikat értelmezi vagy cáfolja. Tehát főként az arisztoteliánus filozófiára vonatkoznak.

A *Tézisek* végső formájában ezután következő négy csoportról nem esik szó a *Beszéd*ben; ezek: III. *A filozófiában új nézeteket képviselő paradoxonok* (71 tétel); IV. *A jelenkori teológia megfogalmazásától meglehetősen eltérő saját teológiai következtetések* (29 tétel); V. *Platón tanítására vonatkozó saját következtetések* (62 tétel); VI. *Abucaten Avena, a* De causis *szerzőjének tanítására vonatkozó saját következtetések* (10 tétel). A III. és a IV. csoportból származik egyébként az a tizenhárom tétel, amelyet a Kúria vizsgálóbizottsága eretnekgyanúsnak talált. A platóni tanításra vonatkozó tézisek többnyire konkrét helyeket értelmeznek a dialógus megnevezésével, például a 23.: „Per duplicem Venerem, de quo in Symposio Platonis, nihil aliud intelligere debemus, quam duplicem pulchritudinem, sensibilem et intellectualem."[46] (A kétféle Venuson, amelyről Platón a *Lakomá*ban beszél, semmi egyebet ne értsünk, mint a kétféle szépséget: az érzékelhetőt és az értelmit.) Vagy a hely megnevezése nélkül: 14. „Cum Platonem audimus Palladem et Amorem philosophos deos vocantem, ita intelligemus, ut amor sit philosophus ratione viae, Pallas ratione termini."[47] (Amikor Platóntól azt halljuk, hogy Erószt és Pallaszt filozófusnak nevezi, akkor azt úgy értjük, hogy a szerelem útként, Pallasz végcélként filozófus.)

A *Beszéd*ben Pico saját tételei közt harmadik helyen a számok bölcseletével foglalkozó állításait említi; a *Kilencszáz tézis*ben ez a VII. csoport: *Matematikai vonatkozású saját tézisek* (85 tétel = 11+74).[48] Már a

[45] Valószínűleg ez a kilencedik fejezet lehetett, ebből következtethetünk terjedelmére.
[46] Pico della Mirandola, *Conclusiones nongentae,* 98.
[47] Ibidem, 96.

*Beszéd*ben is hangsúlyozza azt a különbséget, amely a számok ősi bölcsessége és az aritmetika hétköznapi (például kereskedelmi) felhasználása között húzódik. Ő maga aszerint az ősi filozófiai módszer szerint állította fel hetvennégy tételét, amelyet Püthagorasz, Aglaophamosz, Philolaosz, Platón és a korai platonisták műveltek, s melyet korára elfeledtek. Platón *Törvények*[49] című dialógusára és Abu-Maasart idézve a babiloni Avenzoarra hivatkozik, miszerint mindent tud az, aki megtanult számolni. Tehát itteni ígérete szerint hetvennégy pontban a természetre és Istenre vonatkozó legfontosabb kérdésekre a számok módszere szerint fog megfelelni. A *Kilencszáz tézis*ben ez az ígéret az illető csoporton belül a tizenegyedik helyen szerepel, az előtte levő tíz tétel közül több a fenti különbségtételre vonatkozik (1–5.); egy az eukleidészi matematikában való gyakorlatozás káros hatására a teológusok számára (6.), ami az ockhamisták módszerének nyilvánvaló kritikája; két tétel szól a zene szellemekre gyakorolt gyógyító hatásáról (7–8.);[50] a fennmaradó kettő a formális (és nem materiális) matematikának a természetes próféciában való felhasználhatóságáról, illetve felhasználásáról (9–10.); végül az utolsó foglalja magában a hetvennégy, számok révén bizonyítandó kérdést. Ez utóbbiakban egyébként nem találunk konkrét számokat, kivéve a 18–20., 40., 67–69. pontokat.[51]

A számok után a *Beszéd*ben még három tételcsoportról hallunk: a mágiával, a kabbalával és az Orpheusz himnuszaival foglalkozó kérdésekről.

---

[48] A 11. tétel további 74 altételre tagolódik. A 11. tétel a következő: „Per numeros habetur via ad omnis scibilis investigationem et intellectionem, ad cuius conclusionis verificationem polliceor me ad infrascriptas LXXIV quaestiones per viam numerorum responsurum." („A számokon keresztül eljuthatunk minden tudható vizsgálatához és megértéséhez. Ígérem, hogy e tétel bizonyítása céljából az alább felsorolt 74 kérdésre a számok révén fogok választ adni.")

[49] Platón, *Törvények,* 677a; de főként vö. Platón, *Állam,* 525d–e.

[50] Vö. Marsilio Ficino, *De vita,* I. könyv.

[51] Pico della Mirandola, *Conclusiones nongentae,* 18. „Quis numerus annorum sit naturaliter debitum vitae boni hominis." („Hány évig élhet természet szerint egy derék ember?"); 19. „Quis sit numerus annorum naturaliter debitum vitae mali hominis." („Hány évig élhet természet szerint egy gonosz ember?"); 20. „Quot sint gradus principales naturarum universi." („Hány fő szintje van a világegyetemben levő természeteknek?"); 40. „Quae opinio verior de trinitate, Arii, Sabelli, Eucliph, aut fidei catholicae." („Kinek a nézete igazabb a Szentháromságról: Ariusé, Sabelliusé, Wycliffe-é vagy a katolikus hité?"); 67. „Quare sexta numeratio homo dicitur." („Miért mondják a hatos számról, hogy az az ember?"); 68. „Quare sex diebus dicitur Deus omnia perfecisse." („Miért mondják, hogy Isten hat nap alatt teremtette a világot?"); 69. „Quid significet, Deum septima die quievisse." („Mit jelent, hogy Isten a hetedik napon megpihent?")

A *Kilencszáz tézis* hátramaradt csoportjai viszont sorrendben a következők: VIII. *Zoroaszter mondásainak értelmére és kaldeus magyarázóira vonatkozó saját tézisek* (15); IX. *A mágiára vonatkozó saját tézisek* (26); X. *Az orphikus himnuszok értelmezésére vonatkozó saját tételek* (31); XI. *Kabbalista vonatkozású saját következtetések, melyeket a zsidó bölcsek alapvetéseiből vontam le, s amelyek a keresztény vallás erős támaszaként szolgálhatnak* (71). A *Beszéd*ben tehát bár nem esik szó külön a továbbiakban Zoroaszter mondásairól, mégis a mágiával kapcsolatosan szóba kerül, mint az igaz mágia elindítója, akire Platón is hivatkozik az *Alkibiadész*ben.[52]

Megdöbbentőnek tűnhet az a vakmerőség, hogy Pico a mágia témáját egy a Vatikánban folytatandó vitán egyáltalán fel meri vetni. Ennek oka azonban a Firenze és Róma kulturális atmoszférája közötti szakadéknyi távolságban keresendő. A Kúria szellemét ekkor még távolról sem legyintette meg az antikvitás és a keleti hagyományok szele, bár IV. Sixtus építkezései és a sok firenzei művész jelenléte Rómában erre engedne következtetni, hisz a reneszánsz elindítói: Brunelleschi, Donatello és Masaccio is Rómából vitték Firenzébe az antik művészetről szerzett tudásukat. Csakhogy Rómában nem kezdődtek meg a görög nyelvű stúdiumok, nem gyűjtik, és nem másolják az antik szerzők műveit, a keletieket még kevésbé; s jóllehet Pico tanúsága szerint IV. Sixtus három kötetet fordíttatott le latinra a kabbala könyvei közül, az ő kikérdezésekor a vizsgálóbizottságban ülő bíborosoknak és püspököknek fogalma sem volt erről a zsidó misztikus hagyományról: kortárs eretnek hitszónoknak (tehát személynek) gondolták.

Firenzében, Ficino mellett a mágiáról beszélni egészen természetes volt: hisz az idősebb filozófus barát még Pico meghurcoltatása után is megkockáztatja (1489-ben) a *De vita* harmadik kötetét: *De vita coelitus comparanda (Az életről az égi útmutatások nyomán),* melyben asztrológiai és a mágiára támaszkodó tanácsaival ad az életvezetésben útmutatást tudós barátainak. Ez utóbbi könyv, illetve az első két kötettel együtt a *De vita libri tres* óriási népszerűségre tett szert szerte Európában: például hazánkban kettő, Lengyelországban kilenc incunabulum maradt fönn belőle.

Pico mindenekelőtt tisztázza a kétféle mágia közti különbséget: létezik ugyanis egy alacsonyrendű, a démonok erejét és közreműködését felhasz-

---

[52] Platón, *Alkibiadész,* 121. Vö. Apuleius, *Apologia.*

náló praxis, amelyet a görögök is megvetettek, és nem is mágiának, hanem γοητεία-nak (varázslásnak) mondták. Ez „átkos és szörnyű". A másik Pico szerint „a természetfilozófia tökéletes megvalósulása", a görögök számára a tökéletes és legfőbb bölcsesség. Porphürioszt idézi, aki a „mágus" perzsa terminusát „az istenek tolmácsa és követőjeként" fordítja.[53] Az igazi μαγεία tanulmányozása végett Püthagorasz, Démokritosz és Platón is hosszú utakat tettek meg, és a megszerzett tudást nagyra becsülve megőrizték titkaik között (vagyis szóban hagyományozták tovább). A mágia „két elindítóját", Zoroasztert, Oromaszosz fiát és a thrák Zalmoxiszt idézetei szerint Platón is nagyra értékelte: „Zoroaszter mágiája nem más, mint isteni dolgokról szóló tudomány" – mondja Platón az *Alkibiadész*ben;[54] „Zalmoxisz mágiája a lélek orvossága, általa a lélek önmérsékletre tesz szert" – olvashatjuk Pico szerint a *Kharmidész*ben.[55] Homérosz kapcsán újra említi el nem készült munkájának tervét:

> Egyszer majd bizonyítani fogom *Poétikai teológiá*mban, hogy valamint minden más tudományt, úgy ezt [ti. a mágiát] is belerejtette az Odüsszeusz bolyongásairól szóló művébe.[56]

A későbbiek közül is megsejtették néhányan, írja, hogy e tudomány miről szól: az arab Alkindi, Rogerius Bacon és Párizsi Vilmos; és Plótinosz is csak a másik mágiát ítélte el. Még egy oldalon át jellemzi ezt az igazi mágiát, ebből talán a következő mondatban ragadhatjuk meg a lényeget:

> Ez a fajta mágia a mélybe hatolva kifürkészi a világmindenség összhangját, amelyet a görögök igen találóan συμπάθεια-nak mondanak,[57] és átlátva a különféle természetek kölcsönös egymáshoz való viszonyát, minden egyes dolog vele született vonzerejét, napfényre hozza mindazt a csodát, ami a világ rejtekeiben, a természet mélyén, Isten titkos kincseskamráiban van, mintha maga a mester volna.[58]

Pico tehát nem kevesebbre, mint a természetet, azaz a világegyetemet mozgató erők kifürkészésére vágyik a mágia segítségével, azonban nem a későbbi newtoni fizika módjára, amely egy önműködő mechanikus

---

[53] Pico della Mirandola, *Beszéd az ember méltóságáról,* 236.
[54] Ibidem, 237.
[55] Vö. Platón, *Kharmidész,* 156d–157c.
[56] Pico della Mirandola, *Beszéd az ember méltóságáról,* 237.
[57] Vö. Plinius, *Naturalis historia,* XX, 1.
[58] Pico della Mirandola, *Beszéd az ember méltóságáról,* 238.

gépezetet lát a teremtésben, hanem a szellemi törvények működésében meghagyva az isteni elemet is.

Nézzük röviden, mi szerepel ehhez képest a *Tézisek* mágiával foglalkozó huszonhat tételében.[59] Az első tételben tisztázza, hogy a modernek, vagyis a korabeli mágusok gyakorlatát joggal ítéli el az Egyház, mert ez hamis. Az összes többi az ún. *magia naturalis*szal foglalkozik, amely megengedett (2. tétel), és a természettudomány gyakorlati s egyben legnemesebb része (3–4. tétel). Minden csodás mű, amelyet a mágia vagy a kabbala létrehoz, Isten kegyéből fakad (6. tétel). Krisztus munkáit nem lehetett volna sem a mágia, sem a kabbala segítségével végrehajtani (7. tétel). Mágiával foglalkozni nem más, mint összeházasítani a világot (13. tétel). Szó esik még például a mágiában használt szavakról és nevekről (19–22. tétel), számokról (23. tétel); több szempontból is árnyalja a különbséget a mágia és a kabbala közt (18; 25–26. tétel). Nem megyünk bele mélyebben a mágiáról szóló tételek ismertetésébe, mert ez külön tanulmányt igényelne; inkább visszatérünk a *Beszéd*hez, melyben a kabbalisztika a következő téma.

Először is leszögezi, hogy a katolikus hit erősítésére hozta fel a zsidók titkos tanait,[60] melyeket épp a zsidók vádaskodásaival szemben lehet nagyszerűen felhasználni. Ezek eredetét röviden összefoglalva azt mondja, hogy Ezdrás, Hilarius és Órigenész[61] tanúsága szerint Mózes a törvény mellett annak titkos, igaz megfelelését is megkapta a Hegyen, ezt azonban az isteni parancs szerint csak szóban adhatta tovább. Így a legrejtettebb, nehezen érthető tanítások a tömeg előtt rejtve maradtak, s ezt a szokást más kultúrák filozófusai, vallási vezetői is megtartották: Püthagorasz s az egyiptomi papok is: erre utal a Szfinx alakja. Platónt is idézi a tudás szóbeli átadásáról a Dionüszioszhoz írt *II. level*éből: „Talányokban kell elmondanom, nehogy ha véletlenül más kezébe kerülne ez a levél, idegenek is fölfogják, amit neked írunk."[62] Arisztotelészre is hivatkozik, aki a

[59] Pico della Mirandola, *Conclusiones nongentae,* 116–120.
[60] Vö. Gershom Scholem, *A kabbala helye az európai szellemtörténetben,* II, Budapest, Atlantisz, 1995, 162.
[61] Órigenész, *In Evangelium Johannis,* XIX, 2.
[62] Pico della Mirandola, *Beszéd az ember méltóságáról,* 240. Vö. Platón, *II. levél,* 314a–c: „Ezt tartva tehát szem előtt, vigyázz, nehogy egyszer majd megbánd a gondolatok méltatlan szellőzetését. A legjobb megőrzés, ha nem írják le, hanem megtanulják, mert lehetetlen, hogy ami le van írva, az közkézre ne kerüljön. Ezért én ezekről soha semmit le nem írtam […] Légy mindamellett óvatos, hogy ki ne jussanak ezek a műveletlen emberek közé. Azt

Metafizika öt könyvére mondta: „Kiadtam és nem adtam ki." Órigenész és Dionüsziosz Areopagitész tanúságát hozza még, akik szerint „hitünk alapítói a mélyebb titkokat lélektől lélekig, betű nélkül, csupán a szó közvetítésével adták tovább." Ezért mondják a törvény igazi értelmezését kabbalának, ami „átvételt" *(receptio),* azaz szóban átadott hagyományt jelent. Tehát a babiloni fogságból való hazatérésük után Ezdrás döntött úgy, hogy a hetven bölcs emlékezete alapján írják le az általuk őrzött titkokat. Itt szintén nincs módunkban jobban belemélyedni a kabbala írott szövegei keletkezési idejének tisztázásába,[63] ezért ezzel most nem foglalkozunk.

A IV. Sixtus által latinra fordíttatott köteteket[64] Pico is megszerezte, szorgosan áttanulmányozta, és arra jutott, hogy „nem is a mózesi vallás, hanem a keresztény hit található bennük." Felfedezhetjük itt a Szentháromság titkát, az Ige testté válását, a Messiás isteni voltát, de még az eredendő bűnről, s annak Krisztus általi kiengeszteléséről, az angyalok rendjeiről és egyebekről is ugyanaz olvasható, mint Pálnál, Dionüsziosznál, Jeromosnál és Ágostonnál. Filozófiai tételeik Püthagoraszt és Platónt idézik fel. Tehát szinte alig van ellentét keresztények és zsidók közt, s ezt a kabbalista könyvekkel lehet bizonyítani. Tanúul egy olyan tudós beszélgetés szereplőit hívja, amelyet maga is hallott, ahol egy kabbalista zsidó hittudós a Szentháromság mellett állt ki.

Utoljára beszél vitafejezetei közül az orphikus himnuszokat tárgyaló tételcsoportról – itt ismét megemlíti egy félmondatban, hogy Zoroaszter mondásaival is foglalkozik néhány kérdésben. Orpheuszt is, csakúgy, mint Zoroasztert az ősi bölcsesség atyjaként ismerték; Iamblikhoszt idézi,[65] miszerint Püthagorasz számára is az orphikus teológia volt a példakép; onnan ered a számokról való tanítása. Orpheusz is a költészet fátylaiba rejtette tanainak titkait, mint a régi teológusok, s Pico sok fáradság árán bányászta ki a titkos filozófiának a mítoszokban lappangó értelmét. Ezen

---

hiszem ugyanis, hogy szinte nincsenek is nevetségesebb tanítások a sokaság előtt ezeknél, viszont csodálatosabbak és ihletettebbek sem a rátermettek szemében. Amit pedig sokszor mondunk és hallunk és sok éven át, a sok foglalkozás során fáradságosan, mint az arany, kitisztul. […] Isten veled, hallgass rám, és ezt a levelet, miután többször elolvastad, égesd el!"

[63] Ld. Roland Goetschel, *A kabala,* Budapest, Akadémiai, 1992, 23.

[64] *Széfer Jecírá,* avagy a *Teremtés könyve; Széfer ha-Báhír,* azaz a *Ragyogás könyve;* a harmadik könyv a *Széfer ha-Zóhár,* ezt szintén a *Ragyogás könyve*ként szokták fordítani.

[65] Iamblikhosz, *Vita Pythagorae,* 28, 246.

a ponton tér vissza bírálóinak arra a kritikájára, amiből a tételsorozatok ismertetése kiindult: a tézisek nagy számának kifogásolására: „mégis megugattak a kutyáim, hogy apró-cseprő semmiségeket halmozok össze, csakhogy a tételek számával kérkedhessem." A következő két kijelentésben pedig lényegében benne foglaltatik Pico két fő szándéka az egész disputával: 1. minden, az egyetemi és egyéb tudományos fórumokon vitatott jelentős kérdésben megegyezést keresni; 2. az ősi bölcsességeknek a középkorban elfeledett elemeit visszacsempészni a tudományos köztudatba: (1.) „Mintha bizony nem hoztam volna ide mindazokat a kérdéses és leginkább vitatott problémákat, amelyek miatt a legfőbb akadémiákon a harc folyik." (2.) „Mintha nem hoztam volna ide sok olyasmit, amit egyáltalán nem ismernek – még csak hírből sem – ócsárlóim, noha önmagukat a filozófusok fejedelmeinek vélik." A tételek számának felfújása távol áll tőle, hiszen csak a Platónt és Arisztotelészt „kibékítő" tézist akár hatszáz pontba is foglalhatta volna. Irigyei kényszerítik, hogy kimondja: nem azt, hogy sokat tud, hanem olyat, amit sokan nem. Végezetül „harcba szólítja" a vita csatázni kívánó résztvevőit.

Mi az tehát, amit Pico tudni vélt, s amit meg akart osztani a meghívottakkal, hogy a disputa után közös tudássá váljék minden résztvevő között? Az egység, minden filozófia és minden vallás lényegi egysége. Hiszen a tudás az isteni forrásból fakad, ezért akárhány megközelítés, akárhány nézőpont, akárhány megfogalmazás létezik, a kezdete és a végcélja azonos: Istenből indul ki, és a magát Isten feltétel nélküli szeretetébe felemelő embernél Istenben ér célt. Ezt bizonyítja az *Oratio* első szakasza, és ennek megértetése volt Pico szándéka is a római disputával.

Cinquecento, seicento

Tombi Beáta

LUDOVICO ARIOSTO *AZ ESZEVESZETT ORLANDO* CÍMŰ NAGYEPOSZÁNAK EGY LEHETSÉGES OLVASATA

1. Propozíció

Általánosan elfogadott az a fajta elemzési, értelmezési módszer, miszerint minden nagyepikai művet a mítoszok felől célszerű megközelíteni. Ez az igen széles körben elterjedt, mondhatni általános érvényűvé vált stratégia azonban azon túl, hogy lehetőséget sem teremt a mítoszkritika alkalmazására, elsősorban olyan premodern (pozitivista, történettudományi) olvasatok kialakulását implikálja, amelyek a művek előtörténetével, szerkezetével, esetleg a csodás vagy mitikus elemek értelmezésével foglalkoznak. Így azonban természetesen fennáll annak lehetősége, hogy számos potenciális olvasat be sem kerül az epikai diskurzusba. A kortárs irodalomtörténet szövegolvasatainak kontinuitását, illetőleg diszkontinuitását tekintve azonban lényegesnek tartom, hogy eddig ismeretlen parafrázisok is helyet kapjanak az Ariosto-olvasatok igen széles spektrumában.

Dolgozatomban *Az eszeveszett Orlando* című Ariosto-eposz egy bizonyos értelmezési lehetőségével foglalkozom a XII. ének egy lehetséges olvasatán keresztül.[1] Az Atlante csodás palotáját megéneklő strófák – „Di vari marmi con suttil lavoro / Edificato era il palazzo altiero."[2] – ugyanis véleményem szerint egyenesen a mű hipertextusává lépnek elő, és a „palota" számos konnotációját indukálják. Ez pedig azt jelenti, hogy a palota

[1] Az eredeti szöveget a következő kiadás alapján idézem: Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso,* Milano, Rizzoli, 1991; a magyart Simon Gyula fordításában: Ludovico Ariosto, *Az eszeveszett Orlando,* I–II, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994.

[2] „Remekbe alkotott gyönyörű márvány- / palota állt büszkén, hivalkodóan." (XII, 8, 1–2.)

többé már nem tündérek és varázslók élettereként jelenik meg, hanem olyan – ha úgy tetszik – határterületté válik, amely átjárást biztosít a lét különböző szférái között. A hiány és jelenlét, a szémák nyom jellege illetve a *vanitas* állandó jelenléte tehát nemcsak az ariostói eposz szövegkorpuszának haladási irányát jelöli ki, hanem az írás aktusában, illetve az ehhez kapcsolódó létolvasatokban is jelen van.

2. In medias res

2.1. *A nem létező nagyeposz*

Jelen esetben nem célom az általam központi motívumként megjelölt „kastély" kronotoposz értékű szémájának történeti bemutatása, és csak érintőlegesen utalok a „kastély–labirintusnak" az antik mitológiában fellelhető gyökereire is: „Poi che rivisto ha quattro volte e cinque / Di su di giù camere e logge e sale, / Pur di nuovo ritorna, e non relinque / Che non ne cerchi fin sotto le scale".[3] Ehelyett a tündér palotáját olyan központi szémaként mutatom be, amely ugyan felvillantja a létező előtt a szabad választás lehetőségét, mégis magában hordozza az eleve elrendeltetéshez kapcsolódó állandóság állapotát.

Atlante palotája olyan varázserővel rendelkezik, hogy a kapuját átlépő összes földi halandó mágikus hatalma alá kerül, és megbabonázva kergeti álomképeit, melyek azonban beteljesedésük előtt semmivé válnak, és helyüket átadják a soha szűnni nem vágyó keresés örök gyötrelmének. A minduntalan feltűnő és újra elenyésző képek lényegében nem mások, mint *szimulakrumok*, vagyis olyan jelek, melyek a kastélyon kívüli világ reális alkotórészei. Onnan kerülnek ugyanis át Atlante transzcendens szférájába. A kastélyon belüli mikrovilág tehát alapjában véve nem más, mint a kastélyon kívüli, úgynevezett makrovilág fordított tükörképe, melyre a szövegben a *parere* („tűnni"): „che *par* che pianga", „gli *par* colei, per cui la notte e il giorno / cercato Francia aveva dentro e d'intorno", „Non dico che fosse, ma *parea*";[4] a *vano, invano, indarno* („hiábavaló", „hiábavalóság"): *„vani* sentieri", „fatica *invano"*, „e gli occhi *indarno* or

[3] „Utána ötször-hatszor föl, le, be s ki, / bejárt szobát, erkélyt, megannyi termet, / s hetedszer is tért vissza bent keresni, / s lépcsői alá nézni sem felejtett" (XII, 19, 1–4).
[4] „Mintha sírdogálna" (XII, 4, 6), „úgy tűnt előtte – az, aki után jár / körben Frankföldön és a franciáknál" (XII, 5, 7–8), „Neki úgy tűnt, nem mondtam semmi többet" (XII, 6, 1).

quinci or quindi aggira";[5] illetve az *inganno*[6] („csalás", „megtévesztés"); *incanto*[7] („varázslat", „bűvölet") és az *intrico*[8] („összekuszálás") szavak utalnak. Ugyanez jellemző a tündér másik kastélyára is, a híres Ércvárra („castel d'acciar"),[9] melyet szintén az Artúr-mondakörből származó Fata Morgana legjellemzőbb attribútumaiként elterjedt álom és valóság, illetve transzcendencia és realitás képei jellemeznek. A kastély egyik pillanatról a másikra válik köddé, és adja át a jelenlét helyét a hiánynak, pontosabban a nemlétnek:

Di su la soglia Atlante un sasso tolle,
Di caratteri e strani segni insculto.
Sotto vasi vi son, che chiamano olle,
Che fuman sempre, e dentro han foco occolto.
L'incantator le spezza; e a un tratto il colle
Riman deserto, inospite ed inculto;
Nè muro appar nè torre in alcun lato,
Come se mai castel non vi sia stato.[10]

A *jelekkel* és *ábrákkal* összerótt kőnek azonban, melyet a tündér széttör, megsemmisítve ezáltal a kastélyt, sokkal konkrétabb szerepe van, amely a XII., illetve a XXXIV. énekben tényleges jelentést kap, pontosítva a hiány és jelenlét az előbbiekben felvetett dichotómiáját.

Ha eltekintünk attól a tradicionalista felfogástól, amely az írást csak a hangzó nyelvet lejegyző jelölők rendszereként fogja fel, és a világ esetleges szerkezetét megragadó struktúraként definiáljuk, melyben maga a *hiány* artikulálódik, akkor ugyanebben a kontextusban a korpusz egy olyan labirintusrendszerré válik, amely állandóan kiteszi magát a teljes mértékű megsemmisülésnek. Atlante összetört köve tehát magának a textusnak a fragmentálódását („le spezza"), illetve jelenvalóságának felfüggesztését

---

[5] „Fut erre, arra, nincs hova ne menne" (XII, 9, 6; illetve a magyar kiadásban: 9, 3), „s hiába, s marta, ette a cudar gond" (XII, 11, 4; illetve 11, 2), „hiába nézett, vizslatott, keresgélt" (XII, 18, 4).
[6] Ariosto, *Orlando Furioso,* XII, 12, 7.
[7] Ibidem, XII, 21, 1; 22, 4.
[8] Ibidem, XII, 25, 8.
[9] Ibidem, XII, 21, 7.
[10] „Atlante a küszöbről egy jelekkel, / ábrákkal összerótt követ emelt le, / mely mágikus tüzű, titkos szerekkel / teli bűvös edényeket fedett be. / Széttörte mind, s egy pillanat se telt el, / s minden sivár s dúlt lett körötte szerte; / és már nyoma se, hogy valaha volt ott / valamiféle fal, palota, tornyok." (IV, 38.)

jelenti. Ez a széma jelenik meg a már említett XII. énekben is, és teljesedik ki a Hold-epizódban (XXXIV. ének), mely a költők hírnevének mulandóságát és műveik tünékenységét idézi.

2.2. *A lét és nemlét határmezsgyéjén*

Ezek után rátérek Atlante kastélyának értelmezésére és az előbbiekben tárgyalt, egymást feltételező két szémán (hiány és jelenlét) keresztül a palotának mint központi motívumnak egy potenciális létolvasatát adom. A palota mikrovilágába belépő hősök mindegyikét ugyanaz motiválja, mint ami a teljes epikai struktúra cselekményvázát szervezi, vagyis az örök keresés mítosza, ami pedig nagyon szoros összefüggésben áll azzal a fajta determinisztikus szabadságfelfogással, amelyen a francia egzisztencialista filozófia képtelen volt túljutni.

Sartre az *Értekezés az Ego transzcendenciájáról* címet viselő munkájában, egyelőre még a fenomenológiai iskola pszichoanalitikus módszerének hagyományaira támaszkodva, egy olyan délibábszerű, megfordított látásmódról, úgynevezett „opálosságról" ír, melyet elsősorban objektív történeti tényezők, jelen esetben a kispolgárok helyzetéből adódó társadalmi egzisztencia okoz. Ez a fajta torzult tükrözési forma adott esetben a tudatban működő aktív Egónak köszönhető, mely a világ megteremtésére törekszik. A sartre-i „külső" világ konstituálásáért tehát kizárólag az önmagában és önmagáért létező abszolút tudat a felelős, mely azonban nemcsak kapcsolatban áll a relatív tudattal, hanem létezésének feltétele is, ugyanis a kétfajta tudat szubsztanciális tartalma közös forrásból származik.[11] Elképzelhető tehát, hogy éppen emiatt nem érzékelik Atlante várának lakói sem a palotán kívül létező világ semmilyen szegmensének a hiányát. Arról van ugyanis szó, hogy a hősök a külső világ *létező* szubsztanciáin keresztül alkotják meg a mikrovilágot konstituáló elemek összességét: „[...] e così stanno, / Che non si san partir di quella gabbia; / E vi son molti, a questo inganno presi, / Stati le settimane intiere e i mesi."[12] A filozófus később *A Lét és a Semmi* címet viselő írásában oly módon próbálja meghaladni a husserli koncepciót, hogy kapcsolatba hozza egymással a transzcendentális tudatot (a Semmit) és a tőle független, önmagában és önmagáért létezőt úgy, hogy az emberi egzisztenciák ne

[11] Jean-Paul Sartre, *Az ego transzcendenciája,* Debrecen, Latin Betűk Alapítvány, 1997.

[12] XII, 12, 5–8. Fordítását ld. a 15. lábjegyzetben.

jelentkezzenek az öntudat puszta korrelátumaiként. Ez a kísérlet azonban eleve kudarcra determinált, noha a fenomenológiai ontológiában számos későbbi tétel kiindulópontját képezi.

Sartre több ízben tesz kísérletet a husserli szolipszizmus feloldására, mely a tárgy objektivitásának szükséges és alapvető feltételét egy olyan réteg (másvalaki vagy másvalakik) állandó és változatlan ottlétében jelöli meg, amely biztosítja annak transzcendens jellegét (objektivitását). Felmerül azonban a kérdés, hogy továbbra is fennáll-e az objektivitás bizonyossága, ha az említett „másvalakik" is, dialektikus kapcsolatot tételezve fel ezáltal az Én és Mások között, hasonlóképpen érzékelik a külvilág, adott esetben a palota mikrovilágának tárgyait, melyek azonban nem valódi, materiális instanciák, hanem a valóság egyfajta tükrözéséből származó képzetek. A választ Sartre említett munkája adja, mert miután a francia filozófus kihelyezi az Egót a transzcendenciába, vagyis a külső világba, egy olyan helyzetet teremt, amely mind az Ént, mind pedig a Világot az abszolút tiszta tudat tárgyaiként fogja fel, melyet a transzcendens tudat kapcsol egybe: „A Világ nem alkotta az Ént, az Én nem alkotta a Világot".[13]

A filozófusnak azonban Hegel kapcsán rá kell döbbennie arra, hogy csak abban az esetben lehet valami önmaga, amennyiben szemben áll a másikkal, vagyis a tudatok csak egymásban képesek önmaguk megragadására. Eszerint tehát minden élőlény olyan, amilyen módon a másik számára megjelenik: a szubjektum léte minden esetben a másiktól függ.[14] Ezáltal viszont még inkább világossá válik Atlante palotájának varázsa, hiszen a kergetett álomképek valójában a hősök tudata által megformált imágók, melyek kizárólag az azokat megformáló szubjektumok számára érzékelhetőek:

> Tutti cercando il van, tutti gli dànno
> colpa di furto alcun che lor fatt'abbia:
> del destrier che gli ha tolto, altri è in affanno;
> ch'abbia perduta altri la donna, arrabbia;
> altri d'altro l'accusa: e così stanno,
> che non si san partir di quella gabbia;

[13] Sartre, *Az ego transzcendenciája,* 87.
[14] Gyenge Zoltán, *Az egzisztencia évszázada,* Veszprém, Veszprémi Humán Tudományokért Alapítvány, 2001.

e vi son molti, a questo inganno presi,
stati le settimane intiere e i mesi.

– – – – – – – – – – – – – – – – –

Una voce medesma, una persona
che paruta era Angelica ad Orlando,
parve a Rugger la donna di Dordona,
che lo tenea di sé medesmo in bando.[15]

Csak zárójelben utalok Heidegger ide kapcsolódó elméletére, miszerint az egzisztencia ontológiai jellemzője, a mással való lét, mely az adott rendszerben a szubjektum *a priori* struktúrájának szerves részét képezi, egyedül a másik jelenléte által konstituálódik. Ennek kapcsán pedig egyértelműen kijelenthető, hogy az álomképek csak abban az esetben léteznek, ha vannak olyanok, akik megteremtik azokat.

Atlante világa tehát egy olyan univerzum, melyet maguk a hősök teremtenek, indirekt módon determinálva ezáltal egyéni létüket. Nincs tehát másról szó, mint egy olyan „inverz világegészről", melynek lényegét pontosan inverzitása okozza, ugyanis a lét teljes realitásának biztosítása helyett csak fogalmat alkot a létről. Ezzel pedig elérkeztünk ahhoz a gondolatrendszerhez, amelyet a kritika Ariosto negatív filozófiájának nevez.[16]

2.3. *Ariosto negatív filozófiája*

Az előzőekben vázoltam azt az elméletet, miszerint a palota mikrovilága, amely az adott diskurzusban a hősök számára magát a valóságot jelenti, a szubjektum teremtő részét képezi, ugyanis a főhősök alkotják meg azt a létszférát, amelynek egyúttal részévé is válnak. Adott esetben tehát az a dialektikus helyzet áll elő, hogy a szubjektum egyszerre áll kívül és egyszerre alkotja *a priori* szegmensét is a saját maga által teremtett univerzumnak. Az alapparadigma megváltozásáról van szó, mely a tu-

[15] „Valamit mindahányan ott kerestek, / s annak elvételéért őt okolták, / az ellopott lova miatt kesergett, / fájlalja-bánja más az elrabolt lányt, / mind vádolón; s így oly csapdába estek, / melyből kijutni senki meg se próbált. / Sok már, aki e bűvöletbe bódult, / s azóta hétre hét, és hóra hó múlt. / [...] / Ugyaneggyé a két egyforma lányhang, / de Ruggiero a dordonai hölgynek / gondolta, Orlando Angelicának, / kikért egyforma nagy vágy vonta őket." (XII, 12; 20, 1–4.)

[16] Vö. például Sergio Zatti, *Il Furioso fra epos e romanzo,* Lucca, Fazzo, 1990.

dat intencionalista közreműködése által felruházza az egyént magának a létnek a szervezésével. A szubjektum által szervezett lét azonban, mint Atlante mesterséges univerzuma is jól példázza, az öncsalásra és az önáltatásra épül. Az eposzból azonban világossá válik, hogy az egyénnek szüksége van erre a torz és csalfa álmegoldásra, hogy életét továbbra is fenn tudja tartani.

A hősök elé kerülő, szűnni nem akaró vágy- és álomképek folyamatos értelmezésre és öndefinícióra kényszerítik a lovagokat. Ez a belső reflexió azonban mindannyiszor csupán a hiány képzetét erősíti, ellehetetlenítve ezáltal minden vágy kielégülését. A vágy értelme az a cselekvés, amelyre a vágy törekszik, és azért válik léthermeneutikai eseménnyé, mert megtestesülése csak és kizárólag a hiányban artikulálódik. A jel–jelölt stabil viszonya helyett egy olyan befejezetlen láncolat jön létre, amelynek minden tagja egy újabb és újabb jelölőt formál. Ezt a véget nem érő láncolatot csak abban az egy esetben lehet megszakítani, amennyiben egy, a *hiány* szémájával felruházott jel önnön *jelenlétével* megtöri a nemlét kontinuitásának szekvenciáját, és lehetőséget teremt a hiány által létrehozott vákuum betöltésére. A nagyeposzban Angelicára hárul a feladat, hogy megtörje a varázslatot: „Quivi entra, che veder non la può il Mago; / E cerca il tutto, ascosa dal suo anello”.[17]

A kastélyjelenet azon túl, hogy az időbeliség síkján átcsúszik egy atemporális dimenzióba, a létet és nemlétet, vagy ha úgy tetszik, a hiányt és jelenlétet elválasztó határmezsgyén játszódik, amely nagymértékben hozzájárul ahhoz, hogy a hősök a kastélyon kívül létező valódi világnak csupán a lenyomatát érzékelik. Az ebből következő, általam negatív filozófiaként definiált tézis azonban csak abban az értelemben nevezhető *negatívnak,* amennyiben a totalitás megszűnését jelenti. Nem szabad ugyanis figyelmen kívül hagyni azt a tényt sem, hogy a totalitás megszűnése azonnal lehetőséget teremt új univerzumok kialakulására. Ezek az újonnan létrejött világok azonban rögtön felbomlanak az azonosság, nem-azonosság felé törekvésük következtében, amely nem más, mint a lét, a nemlét és a máslét között fennálló konfliktus eredménye. A teljesség képzete ugyanis csak abban az esetben tartható fenn, amennyiben szűnni nem akaró módon ott munkál benne a nemlét. A valóság tehát, vagyis az az űr, amelyet az egyes valóságként él meg, nem más, mint a hiány. Ebből pedig egyértelműen következik az, hogy a negáció, illetve a totalitás

[17] „Látatlan megy be, mert gyűrűje rejti / a bűvölő szeme elől s kutathat” (XII, 26, 1–2).

megszűnése nem lehet negatív, hiszen pozitív vonásokra, ha úgy tetszik, absztrakcióra épül.

3. Enumeráció: Sziszüphosztól Orlandóig

Atlante tökéletesen felépített univerzumának egyedisége abban a fordított létparadigmában áll, hogy az egyént megfosztva saját akaratától egy inverz helyzetbe kényszeríti, mely jelen esetben szertefoszló délibábok értelmetlen kergetése. Az eddigiekből azonban világosan kitűnik, hogy nem egy, a teremtett világon kívülálló entitás írja a szubjektum létét, hanem maga a szubjektum determinálja saját életlehetőségeit.

Ez a fajta determinisztikus létfelfogás azonban egyből azt a kérdést veti fel, hogy az egyes számára megmaradhat-e ebben a visszás helyzetben a választás szabadsága, vagy egyáltalán lehetővé sem teszi a szabad akarat érvényesülését? A kérdésre a választ a sartre-i szabadságfelfogás kritikájában vélem felfedezni. A francia filozófus ugyanis a szabadságot a választás lehetőségével azonosítja. Ez pedig egyben azt is jelenti, hogy elutasítja a determinizmust, és megrekedve a mechanikus determinizmus szemléleténél, az ember indeterminista felfogását hangsúlyozza.

Ha azonban a determinizmust csak egyfelől fogjuk fel eleve elrendeltetésként, vagyis olyan „kész" szituációként, amelybe az egyes beleszületik (gondoljunk itt jelen esetben Ruggero és Bradamante szerelmének eleve elrendeltetésére), másfelől viszont olyan létparadigmaként értelmezzük, amelyet maga a szubjektum teremt meg saját maga számára (mint például a kastély mikrovilága), akkor egyértelművé válik, hogy a választási lehetőségek és a determinizmus egymás korrelátumai, illetve hogy a választási lehetőségeken keresztül a szubjektum determináltsága egyre nagyobb szerephez jut:

> Queste parole una ed un'altra volta
> Fanno Orlando tornar per ogni stanza,
> Con passione e con fatica molta,
> Ma temperata pur d'alta speranza.[18]

[18] „Orlandót ezek a szavak azonnal / térítik vissza újra, újra át s át- / kutatni gonddal, lázas izgalommal / s reménnyel a kastély minden szobáját." (XII, 16, 1–4.)

Albert Camus 1942-ben írja meg a *Sziszüphosz mítosza* címet viselő tanulmányát, melynek középpontjában a sorsát a maga totalitásában vállaló egyén áll. Az istenek ítélete által elkárhozott Sziszüphosznak egész életén keresztül egy sziklát kell felfelé görgetnie egy hegyre, amely azonban a cél előtt minduntalan visszahullik.[19] Az alapszituáció tehát teljes mértékben megegyezik az Atlante palotájába tévedt lovagokéval, akik Sziszüphoszhoz hasonlóan adott lehetőségeik között soha nem lesznek képesek vágyaik kielégítésére:

Si sente richiamar da una finestra:
E leva gli occhi; e quel parlar divino
Gli pare udire, e par che miri il viso
Che l'ha da quel che fu tanto diviso.[20]

A szubjektum létének értelme azonban pontosan ebben az abszurd és torz élethelyzetben teljesedik ki:

> Visszatérése közben, ebben a szünetben érdekel engem Sziszüphosz. Az arc, amely a kövekhez oly közel gyötrődik, maga is kő már! Látom ezt az embert leereszkedni nehéz, de egyforma léptekkel, a szenvedéshez, amely sohasem ér véget. Ez az óra, amely olyan, mint a lélegzetvétel, amely éppolyan biztosan visszatér, mint nyomorúsága, ez az óra az öntudat órája. E percekben, amikor elhagyja a csúcsot, és lassan leszáll az istenek szállása felé, Sziszüphosz fölötte áll sorsának. Erősebb, mint a sziklája. […] Ha vannak napok, amikor leszállás közben fájdalom gyötri, megeshetik az is, hogy öröm tölti el. Ez a szó nem túlzás. Elképzelem Sziszüphoszt, amint visszatér sziklájához: az út kezdetén a fájdalom nehezedett rá. Amikor a földi élet képei betöltik emlékezetét, amikor a boldogság hívása nagyon sürgető, megesik, hogy a szomorúság elhatalmasodik az ember szívén: ez a szikla győzelme, ez maga a szikla.[21]

Annak ellenére, hogy a hősök teljes mértékben tisztában vannak egyéni sorsukkal, meg sem próbálnak kitörni tragikus életkörülményeik közül, ugyanis boldogságuk alapját a szűnni nem akaró küzdelem és a lázadás értelmetlenségének bizonyossága adja. Látható tehát, hogy a választás egyáltalán nincs ellentétben a determináltsággal, sőt annak tényleges

[19] Albert Camus, *Sziszüphosz mítosza,* Budapest, Magvető, 1990.
[20] „Egyszerre csak hang hívja odaföntre, / s úgy tűnt, a drága hölgy; s hogy fölvetette / szemeit, a szép arcot vélte onnan / föltűnni, módfölött elváltozottan." (XII, 14, 4–8.)
[21] Camus, *Sziszüphosz mítosza,* 125.

lehetőségét csak a dialektikusan felfogott determinizmus alapján lehet megérteni.

Az ariostói textusban a varázslatot végül Angelica töri meg, aki csodás gyűrűjének segítségével visszaadja a lovagok látását. Atlante bukása egyszerűen abban áll, hogy képtelen különbséget tenni a dolgok *hasonlósága* és *különbözősége* között, noha már az ókori filozófusok is ezt nevezik meg a hatalom és uralkodás szükséges és elégséges feltételeként.[22] Ez a kettősség, mely a kastélynak mint szövegnek potenciális olvasatain keresztül is egyértelműsödik, az Atlantét körüllengő atmoszféra jellegéből adódik, mely tünékenységének megfelelően szimulakrum jelleget ölt, egyszerre közvetítve a hiány és jelenlét szémájának azonosságát. Ez azonban nemcsak az Ércvárat, illetve a varázslatos kastélyt jellemzi, hanem a tündér bűvös szigetét is – „Fece l'annel palese ancor, che quanto / Di beltà Alcina avea, tutto era estrano; / Estrano avea, e non suo, dal piè alla treccia: / il bel ne sparve, e le restò la feccia"[23] –, ahonnan Ruggero újfent csak látását visszanyerve tud szabadulni.

4. Peroráció

A XII. ének egy lehetséges, ha úgy tetszik egzisztencialista olvasata alapján elmondható, hogy a szubjektum adott életkörülményeitől függetlenül, saját maga teremti meg önmaga számára azt az irreális látszatvilágot, melyből képtelen kitörni. Ezt az öncsalásra és hazugságra épülő univerzumot saját tudattalanjának képzeteivel népesíti be, percenként kigondolva az „embert". Ezek a képzetek olyan szimulakrumhoz hasonló nyomok, amelyek elválasztják ezt a teremtett látszatvalóságot attól, amivé válhatna.

A folyton megjelenő fantomképek és víziók, a tárgyiasulás lehetetlensége, a kudarcra ítélt extázisok végtelen sorozata egyfajta menekülési kísérlet az istenek által determinált makrovilágból. Az adott szituációban azonban a szubjektum számára a lét értelmét ez a kaotikus látszatvilág képezi, alapjául pedig a soha szűnni nem akaró vágy szolgál, mely azonban amint beteljesülésre talál, széttöri a hazug módon felépített mikrokozmosz pszeudouniverzumát, és kiveti magából az egyest, lehetetlenné téve

[22] Platón, *A lakoma, Phaidrosz,* Budapest, Ikon, 1994, 111–112.

[23] „S mutatta: ami szép, csak csalfa máza, / kölcsönvaló minden picurka részben, / tetőtől talpig nem valódi rajta, / s marad a java nélküli salakja" (VII, 70, 5–8).

számára a létezés bármely formáját. Ruggero, Orlando és Ferraù helyzete annyiban egyedi, hogy az ő szabadulásuk nem jár együtt a *desio* („vágy”) beteljesülésével. Annak ellenére, hogy kiszakadnak a kastély bűvköréből, létük mozgatója továbbra is a vágy kielégítése marad:

Volgon pel bosco or quinci or quindi in fretta
Quelli scherniti la stupida faccia;
Come il cane talor, se gli è intercetta
O lepre o volpe, a cui dava la caccia,
Che d'improviso in qualche tana stretta
O in folta macchia o in un fosso si caccia.[24]

Atlante kastélya tehát nem egyszerűen egy ármánykodó tündér csapdája, hanem bizonyos olvasatban magának a létnek a metaforájává válik.

[24] „Elképedt, báva szemmel a vadonban / azok, hol ide, hol oda meredtek, / ahogy a kutya szokta, ha nyomon van, / de ha a róka vagy a nyúl, amelyet / hajt, hirtelen valami nagy bozótban / vagy lyukban eltűnik [...]” (XII, 36, 1–6).

László Benke

RISCOPERTA DELLE RADICI E DISSIMULAZIONE NELLA FERRARA EBRAICA

La comunità dei conversos *ferraresi fra cristianesimo e giudaismo alla luce della loro traduzione della Bibbia del 1553*

La cultura ebraica è simile a un insieme di minuscole e numerose gocce d'olio disperse sulla superficie delle acque profonde di altre civiltà; mai veramente miscelate, ma sempre dipendenti da quest'ultime. Gocce che, essendo in movimento identico con quello delle acque, ne sono degli «indicatori» eccezionalmente sensibili – scrive Fernand Braudel, aggiungendo:

> Per complicare maggiormente le cose, gli ebrei, ovunque si trovino, appaiono allo storico perfettamente capaci di adattarsi all'ambiente. Sono buoni allievi di qualunque cultura che li prenda a carico o semplicemente li incontri sul suo cammino. Artisti e scrittori ebrei non sono forse, a seconda dei casi, autentici artisti o scrittori castigliani, aragonesi, o di altri paesi? Essi si adattano, con uguale rapidità, alle situazioni sociali offerte o imposte loro, alle più umili come alle più brillanti. Ed eccoli allora, in brevissimo tempo, sull'orlo di un naufragio culturale, d'un abbandono di sé di cui conosciamo innumerevoli esempi. Ma, di solito, essi salvaguardano la loro «personalità di base», come direbbero sociologi e antropologi. Restano nel cuore della loro fede, al centro di un universo da cui nulla riesce a distoglierli. Quelle ostinazioni, quei rifiuti disperati, sono l'elemento di forza del loro destino.[1]

Il rinascimento italiano è senza dubbio uno dei periodi che forniscono ottimi esempi all'adattamento – o forse anche di più: a un'immedesimazione – culturale che colse l'attenzione dello storico dell'*École des Annales.*

Ringrazio il dott. Daniele Benati per il suo efficientissimo aiuto con la lettura e la correzione della bozza del presente scritto.

[1] Fernand Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II,* traduzione di Carlo Pischedda, Torino, Einaudi, 1953, 850–851.

Sarebbe forse sufficiente far riferimento qui all'esempio della sbalorditiva registrazione del Vasari sul pellegrinaggio regolare degli ebrei romani a San Pietro in Vincoli, per venerare il Mosè di Michelangelo:

> Moisè può più oggi che mai chiamarsi amico di Dio, poiché tanto inanzi a gli altri ha voluto metter insieme e preparargli il corpo per la sua resurressione, per le mani di Michelagnolo; e seguitino gli Ebrei di andar, come fanno ogni sabato, a schiera, e maschi e femmine, come gli storni a visitarlo et adorarlo: che non cosa umana, ma divina adoreranno.[2]

Altri esempi, meno noti, sono altrettanto eloquenti: altrove e in altre epoche precedenti ai movimenti di riformismo del secondo Ottocento era impensabile che rabbini invocassero la «Diana vergine» nelle loro prediche; che talmudisti ortodossi discutessero in un commentario ai Proverbi se la Laura del Petrarca fosse stata una persona vera o fittizia; che il curriculum letterario di un eminente rabbino, quello di Leone (Yehuda Arye) Modena di Venezia (1571–1648), includesse la traduzione ebraica dell'*Orlando furioso;* o che un'ode grossolana in volgare a una gentildonna non ebrea fosse stata scarabocchiata sul frontespizio di un libro di preghiere.[3] Esempi letterari legati all'eredità dantesca includono la trascrizione in caratteri ebraici di brani filosofici della *Commedia;*[4] ma soprattutto la schiera impressionante di emulatori ebrei del Sommo Poeta.[5] Le commissioni di mecenati ebrei a maestri cristiani condussero a motivi insoliti e a

---

[2] Giorgio Vasari, Michelangelo Bonarroti Fiorentino, 961. In *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori [...],* Firenze, Lorenzo Torrentino, 1550, 947–991.

[3] Questi ed altri esempi sono indicati in Cecil Roth, *The Jews in the Renaissance,* Philadelphia, The Jewish Publication Society of America, 1977, 211.

[4] Giuseppe [Joseph Barukh] Sermoneta, Una trascrizione in caratteri ebraici di alcuni brani filosofici della *Commedia.* In *Romanica et Occidentalia,* éd. par Moshé Lazar, Jerusalem, Magnes, 1963, 23–42.

[5] Fra i viaggi all'al di là in prosa rimata modellati sulla *Commedia* va ricordato qui innanzi tutto quello di Emanuele Romano (contemporaneo e per molto tempo presunto amico di Dante) nelle sue *Machberot Immanuel ha-Romi* (*Le composizioni di Emanuele romano*, 1328); il *Miqdash meat (Il santuario minore)*, visione sul paradiso di Mosè da Rieti (1388 – circa 1460); il *Ge chizzaiòn* (*Valle della visione,* 1587) del ferrarese Avramo b. Ananià Jaghel dei Galicchi; il *Tofet arukh (L'inferno predisposto)* del noto cabalista Mosè Zacuto (1620–1697); e l'*Eden arukh* (*Il paradiso predisposto,* Venezia, 1743) di Giacobbe Daniele Olmo. Per una bibliografia essenziale – e forse la più recente – si vedano le referenze in Joseph Sermoneta, Yehudah and Immanuel ha-Romi. Rationalism Culminating in Mystical Faith. In *Revelation, Faith, Reason,* eds. Moshe Hallamish – Moshe Schwarz, Ramat Gan, Bar-Ilan University, 1976, 54–70. Infine, occorre notare che brani selezionati della *Commedia* furono tradotti in ebraico in terzine la prima volta da Salvatore Sabbadini

opere peculiari pure nell'ambito delle arti figurative: le iniziali adornate dei manoscritti ebraici ci sorprendono – oltre alle incongruenze ammissibili come gli ebrei che pregano a capo scoperto – con degli amoretti; personaggi della mitologia greco-romana; e addirittura rappresentazioni dell'Eterno stesso.[6]

Per opera di una coincidenza singolare, contemporaneamente al pervasivo adattamento *volontario* di ebrei indigeni – precursori *ante litteram* degli «assimilanti» moderni – si trovavano in Italia gruppi di un giudaismo alternativo, afflitti da un passato marcato dall'adattamento *forzato:* i gruppi dei *conversos*[7] che avevano lasciato la Penisola iberica. Le società cristiane iberiche, infatti, avevano perseguito il mito di omogeneità, cercando di liberarsi dei presunti elementi impuri e alieni, ma nessuno degli sforzi in merito riuscì nell'intento. Ironicamente, la conversione, obbligatoriamente imposta agli ebrei, non eliminò «l'altro», ma lo importò nel cuore della società cristiana. La nuova comunità dei «cristiani nuovi» era divenuta fonte di gravi problemi per la società maggioritaria che, a sua volta, non era assolutamente preparata ad accogliere con un abbraccio fraterno le masse degli ebrei recentemente battezzati;[8] «l'altro all'interno» senza precedenti – la cui identità, per usare l'espressione di Yirmiyahu Yovel, era «fluida».[9] Pertanto, entro la fine del XV secolo, una terza comu-

(Trieste, Saul Formiggini, 1867–1869); e poi l'intero poema da Ze'ev Jabotinsky (Tel Aviv, 1944–1955).

[6] Roth, *The Jews in the Renaissance,* 211.

[7] Oltre alle designazioni «cristiani nuovi» e *conversos,* i «convertiti» erano etichettati con nomi diversi. Quello più diffuso era *«marrano»* che secondo l'etimologia più accettata deriva dall'arabo *barran/barrani,* «maiale» (in relazione con il latino *verres,* «cinghiale»). Un altro soprannome, *alborayco,* si diffuse per effetto della popolarità di un libello tardo-quattrocentesco scritto contro i *conversos,* il *Libro del Alborayque:* l'opera polemica compara i *conversos* ad al-Buraq, cavallo miracoloso di Maometto, che non era né mulo, né cavallo; né giumenta, né stallone. La parola *tornadizos* è l'equivalente spagnolo del latino *relapsi* («scivolati indietro» nell'eresia).

[8] Il fatto che i convertiti nuovi continuavano a essere considerati come ebrei è dovuto principalmente al concetto della «purezza del sangue» *(limpieza de sangre),* oggetto ricorrente nella letteratura spagnola sin dalle sue origini nel tardo Trecento, che ha trasferito le basi teoriche dell'antigiudaismo iberico dai suoi elementi religiosi, economici e politici a quelli principalmente razziali. Il concetto fece la sua comparsa in contesti giuridici a Toledo nel 1449, quando fra le condizioni per occupare cariche pubbliche si definì quella di essere cristiani «puro sangue».

[9] Yirmiyahu Yovel, *The Other Within. The Marranos. Split Identity and Emerging Modernity,* Princeton, Princeton University Press, 2009.

nità distinta si era formata per effetto di ciò che potremmo chiamare una politica fallita, mirata all'assimilazione religiosa e culturale degli ebrei. Questa comunità, con confini offuscati e sovrapposti a quelli degli altri due campi, apparteneva a entrambi, ma al tempo stesso a nessuno di essi; e di conseguenza era in continua ricerca di una nicchia sociale.

I *conversos* non potevano ritornare al giudaismo in maniera palese senza lasciare la Penisola iberica: anche se ad alcuni fosse stato concesso di «giudaizzare», ciò avrebbe condotto a gravi complicazioni teologiche, dato che la teologia cattolica ritiene irrevocabile la validità dei sacramenti, compresa quella del battesimo. Durante i 350 anni in cui l'inquisizione spagnola fu attiva, molti dei «nuovi cristiani» abbandonarono la penisola in diverse ondate, a seconda dell'intensità dell'oppressione. Entrambi i regni iberici rilasciarono decreti mirati ad arrestare il loro esodo, ma il fatto che i decreti andassero regolarmente rinnovati indica che la fuga illegale continuava senza sosta. (Oltre ai metodi clandestini, i *conversos* a volte fuggivano richiedendo permessi per viaggi di lavoro, quelli più sfacciati per pellegrinaggi a Roma, senza guardare più alle spalle.) Le autorità iberiche fecero pure ricorso a «cacciatori di teste» specializzati nell'intercettazione di giudaizzanti in tutta l'Europa: tali pedine macabre della corona spagnola gironzolavano anche intorno ai nostri *conversos* ferraresi; e infine, nel 1581, le loro tenaci insidie si dimostrarono efficienti.

Le sorti tribolate e instabili dei *conversos* sono forse meglio simboleggiate dalla galea che adorna il frontespizio dell'opera letteraria più significativa delle loro comunità approdate in Italia, la Bibbia di Ferrara del 1553: il vascello traballante nella tempesta con l'albero centrale rotto è in stridente contrasto con la fenice, simbolo della Sinagoga Talmud Torà fondata congiuntamente nel 1638 dalle varie comunità ebraiche iberiche di Amsterdam; e con la galea maestosa che nello stesso periodo decorava la copertina di tutte le edizioni del diario di Colombo. I *conversos* che praticavano clandestinamente il giudaismo vivevano in doppio esilio: in primo luogo, si identificavano con il giudaismo, almeno in un senso spirituale, e quindi condividevano il suo esilio in mezzo alle nazioni. Dall'altra parte, si consideravano ebrei senza la possibilità di vivere alla maniera ebraica, erano estranei alla loro propria identità e in continua tensione fra il loro comportamento e l'immagine di sé. Inoltre, in genere non erano riaccolti dalle comunità ebraiche, neppure quelli che erano stigmatizzati come *relapsi* dalla Chiesa.

Le città dell'Italia settentrionale e centrale – soprattutto Pisa e Livorno che offrirono loro privilegi speciali per le loro competenze e le relazioni finanziarie – erano fra le destinazioni più popolari, e così i *conversos* presto vennero a costituire una componente distintiva dell'aspetto delle comunità giudaiche della penisola. Nei primi tempi dell'età moderna, quindi, tre lingue, tradizioni e liturgie giudaiche erano presenti e strettamente connesse nell'Italia del Nord, in Toscana e negli Stati Pontifici, formando un triangolo culturale che era percepito come tale dai contemporanei.[10] Difatti, oltre alle comunità che parlavano una varietà del cosiddetto giudeo-italiano e seguivano la «liturgia italiana»; gli ebrei aschenaziti venuti dall'Oltralpe nel Basso Medioevo offrirono importanti contributi al «secolo d'oro» della letteratura in Yiddish (dagli ultimi decenni del Quattrocento);[11] mentre l'espulsione dalla Spagna e dal Portogallo (1492 e 1493 rispettivamente), nonché il costante trapelare di gruppi di *conversos* iberici, gettarono a riva in Italia ebrei che aderivano – in modo palese o clandestino – alle tradizioni sefardite, conservando e producendo opere letterarie soprattutto in Ladino. La letteratura dei *conversos* potrebbe essere considerata di diritto come una varietà cresciuta da quest'ultimo gruppo; una letteratura talmente voluminosa da spingere Norman Roth alla conclusione che con la loro produzione letteraria i *conversos* cercavano di dar prova alla maggioranza dell'autenticità della loro fede cristiana e identità spagnola.[12] Secondo Roth «non si esagera affermando semplicemente che la storia della letteratura spagnola nella sua «epoca d'oro» è sostanzialmente la storia della letteratura di *conversos*», considerando

[10] Non abbiamo spazio sufficiente qui per citare le nostre fonti in merito, tra le quali quella più eloquente si trova nel prologo alla Bibbia in Yiddish di Yekuthiel ben Isaac Blitz (Amsterdam, 1679), per cui si veda il capitolo 3.2 della mia dissertazione di dottorato, tutoriata dalla professoressa Király, *The Vernacular Bibles of Italian Jewish Communities from the Middle Ages to the Age of the Ghetto. The Biblical Translation as a Stage for Polemics,* ELTE, 2010.

[11] La maggioranza delle opere in Yiddish nel primo Seicento si stampavano a Venezia, Mantova, Brescia e Modena, anziché fra popolazioni di lingua tedesca, dove in questo periodo si attestava una lunga interruzione nella produzione letteraria. Era appunto in Italia che lo Yiddish visse la sua prima grande fioritura e maturò in una lingua letteraria, con la comparsa di modelli letterari secolari oltre a quelli religiosi tradizionali. Si veda soprattutto *Yiddish in Italia. Yiddish Manuscripts and Printed Books from the 15th to the 17th Century,* eds. Chava Turniansky – Erika Timm, Milano, Associazione Italiana Amici dell'Università di Gerusalemme, 2003.

[12] Norman Roth, *Conversos, Inquisition, and the Expulsion of the Jews from Spain,* Madison, University of Wisconsin Press, 2002, 157–158.

che – con l'eccezione della letteratura teologica e religiosa che era rimasta dominio dei «cristiani antichi» – «quasi *tutti* gli scrittori, poeti e drammatisti erano *conversos* o i loro immediati discendenti.»[13] Al punto tale che ispanisti nel XIX secolo dichiararono di avere individuato una «mentalità *conversa*» in opere letterarie spagnole: fra gli altri, José-Amador de los Ríos notò uno «stile ebraico» nelle opere in spagnolo di diversi autori.[14]

A differenza della produzione letteraria dei *conversos* nel loro paese d'origine, un tipo caratteristico di letteratura cominciò a fiorire nella più libera atmosfera della loro diaspora: opere per incoraggiare i *conversos* al ritorno al giudaismo, destinate in maggior parte per esportazione in Spagna e Portogallo. È poco noto che la Ferrara del Cinquecento – patria eletta della professoressa Király – divenne un centro per i *conversos* italiani, iberici e levantini soprattutto per via della stampa ivi stabilita, ma pure per i *conversos* influenti della città. Sotto i duchi d'Este la loro comunità riabbracciò più o meno apertamente il giudaismo; a seconda del contemporaneo clima politico della loro destinazione. La politica economica della Casa Estense aveva già attratto immigrati provenienti da territori diversi, e quindi si erano già formate popolose comunità ebraiche nella città.[15] Nel 1448 Leonello d'Este richiese al papa Niccolò V di porre fine alle prediche quadragesimali antigiudaiche dei frati; e nel 1493 lo stesso duca proibì a Bernardino da Feltre di predicare nei suoi domini. Ercole I (1471–1505) concedette protezione ai rifugiati provenienti dalla Spagna, garantendo loro autonomia giuridica e riduzioni fiscali, nonché consentendo loro di praticare liberamente le attività commerciali e la medicina. Ciò marcò l'inizio della comunità spagnola (sefardita) di Ferrara, che istituì la pro-

[13] Ibidem, nella mia traduzione, enfasi dell'originale.
[14] Norman Roth si riferisce qui al capitolo che lo storico di letteratura scrisse di alcuni autori *conversos* nei suoi *Estudios* (ibidem, 158). Tali conclusioni, naturalmente, erano in gran parte dovute alla forte tendenza romanticizzante dell'epoca: eventuali caratteristiche specifiche di una presunta «mentalità letteraria dei *conversos*» andrebbero evidenziate tramite il confronto con opere letterarie contemporanee negli stessi generi scritte da autori che non erano *conversos*. Per Roth non c'è nessuna mentalità tipica, e neppure un'identità di gruppo fra gli intellettuali: il *converso* spagnolo del XV–XVI secolo non scrive come *converso,* ma come un umanista cristiano spagnolo. (Si veda ibidem, 188.)
[15] Gli insediamenti di ebrei nella zona risale al 1485, quando il banchiere romano Ser Samuel Melli donò una sua casa in via Sabbioni (oggi via Mazzini 95) agli ebrei ferraresi, affinché ne facessero la sede delle loro istituzioni. Nell'edificio vennero quindi ricavate diverse sinagoghe – ancora oggi esistenti e aperte al pubblico –, e in epoca contemporanea il museo ebraico.

pria amministrazione e una sinagoga. Ercole II (1534–1559) autorizzò gli ebrei che erano sbarcati a Genova a stabilirsi nella sua città. Egli stesso accolse anche degli ebrei dall'Europa centrale che fondarono una sinagoga aschenazita a Ferrara. I *conversos* arrivarono a Ferrara dal Portogallo nel XVI secolo – quando, nel giro di pochi decenni, la popolazione della città raddoppiò –, e a centinaia ritornarono apertamente al giudaismo. I nuovi arrivati (chiamati «portoghesi» dagli indigeni) rinfrescarono l'economia con nuovi legami commerciali e introdussero nuovi mestieri. Un'indicazione eloquente circa l'aumento delle risorse all'interno delle comunità ebraiche di Ferrara sono le entrate che esse pagavano, nominate il «fisco turco», che ammontavano a quattro terzi di quelle pagate – con la stessa percentuale – dalla comunità di Roma.[16] La comunità ebraica di Ferrara si distinse anche nelle negoziazioni e nella raccolta dei fondi con lo scopo di estinguere i roghi del Talmud. I duchi d'Este tutelarono i loro ebrei fino al

[16] La comunità ebraica di Ferrara contava circa tremila anime quando la città fu incorporata dagli Stati Pontifici. I *conversos* ferraresi ebbero pure l'opportunità di dimostrare il potere nelle loro connessioni. Sotto Paolo IV, nel 1555, l'inquisizione accusò una cinquantina di *conversos* anconetani di apostasia, e ne bruciò venticinque. La reazione della comunità perseguitata fu quella di offrire a Guidobaldo II della Rovere, duca di Urbino, di dirottare al suo porto di Pesaro l'intero commercio tra Ancona e il Levante, a condizione che ai *conversos* venisse concesso di insediarsi permanentemente nel suo territorio. Nello stesso anno tutti i porti maggiori dell'Impero Ottomano posero Ancona sotto embargo, grazie alle connessioni dell'influente *Señora* dei *conversos,* Doña Gracia Mendes, che aveva stabilito la sua corte a Ferrara, e a quelle di suo nipote, Joaõ Miguez (Josef Nasi, *alias* «Duca di Naxos»). Sebbene i superiori delle comunità ebraiche e di quelle dei *conversos* fossero divisi sulla legittimità del boicottaggio – e molti temevano rappresaglie da parte di Paolo IV – questa fu la prima occasione in cui le comunità ebraiche impiegarono il loro potere finanziario come un'arma, e fu anche la prima occasione a motivare una discussione fra i capi delle comunità sulla necessità e i pericoli di un'unione internazionale delle forze. (Un evento analogo fu la mossa dei Rotschild francesi che rifiutarono di dar credito finanziario alla Russia in seguito ai pogrom del 1881–1882.) Infine, considerate le spese necessarie per l'ampliamento del porto di Pesaro, e sotto la pressione del papato, Guidobaldo cedette ed espulse i *conversos* dai suoi territori. Per ulteriori dettagli dell'avvenimento si veda Attilio Milano, *Storia degli ebrei in Italia,* Torino, Einaudi, 1963, 252–255. Sulla straordinaria carriera dei sopra citati *conversos* eminenti si veda Cecil Roth, *Doña Gracia of the House of Nasi. A Jewish Renaissance Woman,* Philadelphia, Jewish Publication Society of America, 1948 (ristampa: 1992); e Cecil Roth, *The Duke of Naxos of the House of Nasi. The Effect of a Hero on his Age*, Philadelphia, Jewish Publication Society of America, 1948 (ristampa: 1992). Oltre a farsi un nome come patrona della letteratura, la *Señora* dei *conversos* – che fece quasi scoppiare una guerra tra Venezia e l'Impero Ottomano nel 1549 – assistette ad altri a fuggire dal Portogallo, a salvare i loro beni, e a stabilirsi nei territori ottomani o nella propria corte a Ferrara.

1581, quando Alfonso II cedette sotto la pressione di Roma e degli inviati dalla Spagna, e diede ordine che alcuni dei *conversos* fossero arrestati. Tre di essi furono conseguentemente deportati a Roma, dove, nel febbraio 1583, finirono sul rogo.

Il centro di letteratura ebraica e della stampa dei *conversos* di Ferrara operava come una sorta di «base missionaria straniera», analogamente – in contesto cristiano – a Ginevra per i protestanti italiani un secolo dopo; o nel nostro passato recente a Londra dove la British Bible Society produceva Bibbie e letteratura devozionale per la divulgazione del Verbo a Est della cortina di ferro. I libri in lingua volgare pubblicati qui miravano alla «giudaizzazione» dei *conversos.*[17] La stampa di Ferrara, durante il periodo in cui fu operativa fra il 1551 e il 1558, pubblicò ben trenta opere – incluso il primo libro di preghiere stampato in spagnolo (*Lybro de Oracyones de todo el año,* 1552) – sotto la direzione di Abramo Usque (nome cristiano: Duarte Pinel), nato in Portogallo; e dello spagnolo Yomtob ben Levi Athias (o Atinas, nome cristiano: Jerónimo de Vargas).[18]

Tuttavia, i superiori della comunità locale dei *conversos* ci tenevano a preservare un sicuro grado di apparenza cristiana in modo da proteggere, nell'epoca dei ghetti, il loro gregge tribolato dalla variabile politica ebraica della Chiesa immersa nella lotta della controriforma, e dall'impegno instancabile della Corona spagnola per sopprimere, e a volte anche intercettare, gli emigrati eretici. La dissimulazione può essere rilevata in una varietà delle loro opere, a cominciare dalla doppia natura del prodotto più memorabile della casa editrice spagnola, la soprammenzionata traduzione spagnola del 1553 della Bibbia ebraica, pubblicata da Atinas in collaborazione con il tipografo Abramo Usque,[19] per conto di Doña Gracia

---

[17] La più nota di queste opere è la *Consolação às Tribulações de Israel* (*Consolazione nelle sofferenze d'Israele,* 1553) di Samuel Usque. L'opera missionaria in portoghese e in prosa rimata era dedicata a Doña Gracia ed esplicitamente prodotta, secondo il prologo, per incoraggiare «gli ebrei clandestini» in Portogallo.

[18] La stampa ebraica era già fiorita due generazioni prima nel ducato emiliano sotto la Casa Estense: attorno al 1475 Avramo ben Chayim detto «dei Tintori» *(min ha-Soveim)* di Pesaro diede alla stampa commentari biblici medievali a Ferrara, utilizzando i caratteri dell'aschenazita Avramo ben Salomone Conat, uno dei primi stampatori ebraici, che in quegli anni lavorava a Mantova. Si veda la voce di Umberto Cassuto, Conat, Abraham Ben Solomon, 133. In *Encyclopaedia Judaica. Second edition,* V, Jerusalem, Keter Publishing House – Macmillan, 2007.

[19] L'unico dettaglio biografico che sappiamo di Usque è il fatto che era fuggito dall'inquisizione iberica nel 1543; poco dopo lo troviamo a Ferrara, al lavoro alle casse di stampa.

che era senza ombra di dubbio la più rinomata abitante ebrea di Ferrara, e forse l'ebrea più rinomata di tutta l'Italia sul piano internazionale. La posizione particolare di questa Bibbia in folio e dei suoi editori è riflessa dal carattere «anfibio» della pubblicazione: il libro uscì in «confezioni» diverse per i lettori ebrei e per quelli cristiani – qualora vi fossero caratteristiche speciali di opere letterarie prodotte da *conversos,* questa dovrà essere senza dubbio elencata come una di esse. Inoltre, se una lettura ravvicinata delle traduzioni bibliche giudeo-italiane dell'epoca detta «dei ghetti» mi ha permesso di ipotizzare che alcuni traduttori le intendevano come «antidoti» alla costante pressione mirata alla loro conversione;[20] su quest'analogia sembra appropriato presumere che gli editori ferraresi intendessero l'adattamento cristiano della loro edizione biblica come un «certificato di battesimo» per dimostrare la loro ortodossia cristiana, e la loro comunità come parte integrante e creativa del Corpo di Cristo.

Le principali differenze fra la versione ebrea e quella cristiana «di esposizione» (della stessa edizione) si evidenziano soprattutto all'inizio e alla fine del libro.[21] Secondo i frontespizi, ciascuna è stata *Vista y examinada por el officio de la Inquisicion;* ed entrambe avevano ricevuto il privilegio per la pubblicazione da Ercole d'Este *(Con privillegio del Yllustrissimo Señor Duque de Ferrara).* La successiva dedica e il colofone alla fine del libro, però, sono completamente diversi nelle due versioni. Il frontespizio cristiano contiene una dedica al duca di Ferrara, una datazione cristiana (1 marzo 1553), e gli editori lo segnano con i loro nomi da *conversos* (Duarte Pinel e Jerónimo de Vargas). Il frontespizio destinato a un pubblico ebrai-

[20] Questo è appunto l'argomento della mia tesi di dottorato, v. la nota 10.

[21] Margherita Morreale espone in modo convincente che non vi furono due edizioni, ma gli editori – come avvenne frequentemente nel Cinquecento con copie riservate a lettori nobili – composero alcune pagine della stessa edizione con caratteri diversi, v. Margherita Morreale, La *Bibbia di Ferrara* 450 anni dopo la sua pubblicazione. *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei*, 1994/3, 175–179. Lo stesso è stato accentuato da Stanley Rypins, The Ferrara Bible at Press. *The Library,* 1955/4, 244–269, e da Moshe Lazar nella sua edizione critica intitolata *The Ladino Bible of Ferrara (1553),* Culver City, Calif., Labyrinthos, 1992, xxii–xxiii. Stranamente, le due versioni del frontespizio non corrispondono alle versioni testuali in Isaia 7,14, come si evidenzia dall'elenco di Lazar sulle sessanta copie che sono sopravvissute e dall'inventario delle varietà tipografiche (xxiv–xxvii). Occorre comunque aggiungere che l'elenco di Lazar è incompleto (contrariamente alle affermazioni dell'autore), poiché non contiene la copia della Biblioteca dell'Accademia delle Scienze di Budapest (Collezione Manoscritti 542.770, l'unica copia in Ungheria) – e così presumibilmente anche altre copie potevano sfuggire a Lazar.

co però apparve con una datazione alla maniera ebraica (14 adar 5313); ed è dedicato alla mecenate Doña Gracia Nasi dagli editori ebrei (Abramo Usque e Yomtob Athias).

Le differenze testuali tra le versioni tipografiche sono poche; un passaggio notevole è Isaia 7,14 («Ecco, la giovane [vergine] concepirà, e partorirà un figlio»), stampato in non meno di tre versioni diverse: la parola controversa del versetto fu tradotta come *virgen, moça,* o lasciata nella trascrizione in lettere latine dell'originale ebraico *almà.*[22] Tuttavia, nonostante la natura «anfibia» della pubblicazione bisogna ammettere che anche la pubblicazione cristiana è dotata di un marcato carattere ebraico: basta considerare la particolarità dell'arrangiamento testuale in Esodo 15,1–20 (cantico di Mosè) e Numeri 21,18 (cantico al pozzo), sul modello della Masora; l'ordine dei libri;[23] l'indicazione del numero dei *pesuqim* («versetti») e delle *parashiyot* («brani») alla fine dei singoli libri; l'intitolazione ebraica dei libri (Yehosuah, Sophtin); e la tabella delle *haftarot* (i passaggi profetici per la lettura sinagogale) alla fine del codice. Oltre agli elementi evocanti la Bibbia ebraica, gli strumenti per la facilitazione dello studio – come l'*Orden de los nombres de los libros* e la *Tabla y sumario de los capítulos de la Biblia* – danno l'impressione di un'edizione protestante della Bibbia.

Occorre notare che i *conversos,* benché fossero arrivati a Ferrara principalmente dal Portogallo, consideravano lo spagnolo come la loro «madrelingua» religiosa e culturale. Come il redattore e il tipografico chiariscono

---

[22] V. Morreale, La *Bibbia di Ferrara,* 175. Dissimilmente dal passaggio in Isaia, nessun ricercatore che io abbia letto indica che un altro versetto regolarmente citato in disputazioni fra cristiani ed ebrei, Genesi 3,15, è *mutilus* nella versione indirizzata a lettori cristiani: «Y malquerentia porne entre ti, y entre la muger: y entre tu semen: el te herica cabeça, y tu le hericas calcañar.» In seguito a «y entre tu semen» dovrebbe venire l'equivalente di *u-beyn zarah* («e la progenie di lei»), che però manca – almeno nella sopra indicata copia in possesso dell'Accademia Ungherese delle Scienze. La versione «giudaica» citata nello studio di Morreale (185) non è *mutila,* ma contiene «y entre su semen». Questo però sembra un errore tipografico, e non tanto un atto di autocensura o mutilazione per un motivo polemico, considerando che la parte più delicata del versetto è l'identità di *chi* schiaccerà il capo del serpente, la donna o la progenie della donna (qui il testo masoretico e la Vulgata sono incompatibili); e questo dettaglio non manca; infatti, la Bibbia di Ferrara segue il testo ebraico a scapito della Vulgata.

[23] Successivamente ai libri profetici: Salmi–Proverbi–Giobbe–Daniele–Re–Esdra–Nehemia–Cronache–Cantico–Ruth–Lamentazioni–Ecclesiaste–Ester (nell'indice alla fine del volume, invece, i libri biblici sono elencati in un ordine diverso: dopo il Libro dei Re seguono Cronache–Esdra–Nehemia–Salmi).

sulla pagina destinata a Doña Gracia, il loro lavoro è una traduzione «parola per parola nella nostra lingua spagnola». Chiaramente, il motivo principale – oltre al primato letterario dello spagnolo nella penisola iberica – era il fatto che la maggioranza delle famiglie dei *conversos* erano arrivate in Portogallo dalla loro patria in Spagna solo per essere esiliate l'anno successivo. Un altro motivo poteva essere che il lavoro di Usque e Athias aveva i suoi precedenti letterari in spagnolo ma non in portoghese, sui quali gli editori potevano appoggiarsi: è generalmente accettato che la Bibbia di Ferrara era ampiamente addebitata alla traduzione letterale della Bibbia ebraica prodotto nel 1422 dal Rabbino Moses Arragel.[24]

Poiché si trattava di una traduzione biblica in spagnolo, la messa in stampa e le ristampe della Bibbia di Ferrara erano illegittime, in conformità con gli ordini dell'inquisizione castigliana fondata nel 1478, e dell'inquisizione valenziana istituita nel 1484; ma anche ai sensi del divieto del più tardo nell'*Indice* di Fernando de Valdés (1559).[25] E difatti, come già accennato sopra, la Corona spagnola cercava di estendere il suo raggio di influenza oltre i confini dei suoi domini per prevenire la pubblicazione: nel 1552 i suoi delegati al Concilio di Trento cercavano di persuadere Ercole II d'Este a porre un divieto alle macchinazioni dei *conversos* ferraresi. L'intervento è fallito: la Bibbia dei *conversos* fu stampata un anno dopo, con una grata dedica sulla copertina al duca per il *mandado y consentimiento* – ottenuto in parte grazie all'approccio tollerante dell'inquisitore generale locale, Gerolamo Papino da Lodi, confessore di

[24] Si veda per esempio Max L. Margolis, *The Story of Bible Translations,* Philadelphia, Jewish Publication Society of America, 1917, 62–63.

[25] Non abbiamo qui spazio sufficiente per una presentazione esaustiva delle oscillazioni nello stato giuridico delle Bibbie vernacolari prodotte dagli ebrei italiani, ma bisogna sottolineare che esse vanno affrontate da due prospettive diverse. Infatti, le traduzioni erano oggetto, nello stesso tempo, sia dei decreti della Chiesa sulle Bibbie volgari, sia delle normative che regolamentavano la letteratura e la stampa ebraica. La prima è stata stupendamente presentata da Gigliola Fragnito, *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura, 1471–1605,* Bologna, il Mulino, 1997; mentre la migliore presentazione comprensiva sulla legislazione riguardante ai libri degli ebrei è quella di William Popper, *The Censorship of Hebrew Books,* New York, Burt Franklin, 1945 (ristampa: 1968). Inoltre, secondo scienza e coscienza, il libro più recente sulla censura dei libri ebraici in Italia è quello di Amnon Raz-Krakotzkin, *The Censor, the Editor, and the Text. The Catholic Church and the Shaping of the Jewish Canon in the Sixteenth Century,* Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2007. L'autore aveva pubblicato anche diversi articoli sul tema (nel 2004), v. nella banca dati RAMBI – Index of Articles on Jewish Studies (www.jnul.huji.ac.il/rambi).

Ercole II d'Este (più tardi ispezionato dalla propria istituzione sotto accusa di eresia). Poco dopo però anche il papato cominciò a interessarsi all'uso delle Scritture degli ebrei e soprattutto dei cristiani nuovi «ricaduti» nel giudaismo. Questa Bibbia apparve quindi sull'indice romano del 1557 di Paolo IV, insieme ad altre pubblicazioni vietate, sotto l'indicazione *Biblia hispanica Ferrariae impressa ex habraeo;* e non si assentò neppure dall'indice dei libri di ebrei rilasciato da Clemente VIII (1593), che pose fine ai quarant'anni di oscillazioni nello stato giuridico dei libri degli ebrei fra politiche tolleranti e oppressive, e che fu solo mitigato da Benedetto XIV nel 1758. In generale, alla mente medioevale e controriformistica sembrava che le traduzioni degli ebrei minassero l'armonia fra l'Antico e il Nuovo Testamento; che distaccassero le parole dei profeti da quelle di Cristo, allontanando la Bibbia dalle speculazioni cristologiche. Inoltre, l'inquisizione temeva che gli ebrei attrassero i loro co-religionisti di prima a ritornare alla legge antica attraverso l'uso delle Bibbie vernacolari. In base a quanto si conosce delle scelte ideologiche della casa editrice dei *conversos* ferraresi, sembra che i timori dei padri inquisitori questa volta siano stati ben fondati.

Péter Sárossy

LE IMMAGINI CONVENIENTI AI NOBILI PENSIERI DELL'ANIMA

Un dialogo del Tasso sulle imprese

Il *Conte overo de l'imprese* è l'ultimo dialogo di Torquato Tasso.[1] Col dialogo uscito nel 1594 il poeta si inserisce in un lungo dibattito intorno alle imprese araldiche. Dal *Dialogo dell'imprese militari e amorose* di Paolo Giovio (1555),[2] che «ha tentato il primo di voler riducer questa, in vero nobilissima materia et ingegnosa dell'imprese, sotto certi ordini e salde regole»,[3] si vede infatti una serie di libri dedicati alle imprese nel corso del Cinquecento e anche più tardi, fino al *Cannocchiale aristotelico* di Emanuele Tesauro,[4] in cui esse diventano parti del «metaforismo universale» dell'autore.[5]

La revisione linguistica di questo saggio è il lavoro di Chiara Fanton.

[1] Torquato Tasso, *Dialogo dell'imprese del Sig. Torquato Tasso [...],* Napoli, Stamperia dello Stigliola [1594]. Per le edizioni moderne cfr. Torquato Tasso, *Il conte, o vero de l'imprese.* In *I Dialoghi di Torquato Tasso,* III, a cura di Cesare Guasti, Firenze, Le Monnier, 1859, 361–444; Torquato Tasso, *Il conte overo de l'imprese.* In Torquato Tasso, *Dialoghi,* II/2, a cura di Ezio Raimondi, Firenze, Sansoni, 1958, 1025–1124; Torquato Tasso, *Il conte overo de l'imprese,* a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno, 1993. Per il *Conte* entro il filone della trattatistica sulle imprese cfr. Guido Arbizzoni, Geroglifici e imprese nel *Conte* di Torquato Tasso. In *«Un nodo di parole e di cose». Storia e fortuna delle imprese,* Roma, Salerno, 2002, 77–104. Le successive citazioni del *Conte* sono tratte dall'edizione di Raimondi.

[2] Paolo Giovio, *Dialogo dell'Imprese Militari et Amorose di Monsignor Paolo Giovio Vescovo di Nucera [...],* Roma, Antonio Barre, 1555. Per le ulteriori edizioni di Giovio cfr. Mario Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery,* II, London, The Warburg Institute University of London, 1947, 69–70; cfr. anche Guido Arbizzoni, Giovio e i suoi editori: i primi trattati sulle imprese. In *«Un nodo di parole e di cose»,* 11–36.

[3] Scipione Bargagli, *Dell'imprese di Scipion Bargagli [...],* Venezia, Francesco de' Franceschi, 1594, 15. Brano citato da Arbizzoni, Giovio e i suoi editori, 12 e nota 4.

[4] Emanuele Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico [...],* Torino, Gio. Sinibaldo, 1654.

[5] Cfr. Pierantonio Frare, La «nuova critica» della meravigliosa acutezza, 251–256. In *Storia*

Con la struttura dialogica[6] il Tasso sceglie una delle due diverse forme letterarie già esistenti fin dall'inizio del dibattito sulle imprese. Lo stesso «inventor» del genere,[7] Paolo Giovio, scrive la sua opera originariamente in dialogo, una struttura mantenuta poi da molti, tra cui per esempio da Lodovico Domenichi, suo editore,[8] e da Scipione Ammirato,[9] ma nello stesso tempo l'intervento «censorio e correttorio» di Girolamo Ruscelli[10] nell'edizione veneziana del *Ragionamento* del Giovio[11] – del resto molto più diffusa di quella originaria romana – crea subito l'altra forma letteraria per i trattatisti futuri con l'aggiunta del proprio *Discorso* all'opera del Giovio. Il dialogo del Tasso può essere identificato con quello «mescolato» di Lodovico Castelvetro,[12] che classifica i dialoghi secondo la loro rappresentabilità «in palco». «Maniera mescolata» vuol dire che l'autore parla inizialmente in prima persona «come istorico» e dopo lascia «favellare» gli interlocutori δραματικῶς, cioè «in atto».[13] Infatti, nel dialogo del Tasso

della critica letteraria in Italia, a cura di Giorgio Baroni, Torino, UTET, 1997, 223–277. Per la perfetta impresa come una perfetta metafora cfr. Guido Arbizzoni, L'impresa come metafora: da Bargagli a Tesauro, 125–147. In *«Un nodo di parole e di cose»,* 105–147.

[6] Per il dialogo rinascimentale che aveva un rilievo quantitativo e qualitativo tra Quattro e Cinquecento, cfr. la rassegna della critica moderna in cui anche quella riguardante i *Dialoghi* tassiani, Franco Pignatti, Il dialogo del Rinascimento. Rassegna della critica. *Giornale storico della letteratura italiana,* 1999/3, 408–443.

[7] Arbizzoni, Giovio e i suoi editori, 11, nota 1.

[8] Paolo Giovio, *Dialogo dell'imprese militari et amorose, di Monsignor Giovio Vescovo di Nocera. Con un Ragionamento di Messer Lodovico Domenichi nel medesimo soggetto,* Vinegia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1556. Le mie successive citazioni sono tratte dall'edizione del 1559 di Lione.

[9] Scipione Ammirato, *Il Rota overo delle imprese,* Napoli, Gio. Maria Scotto, 1562. Per il dialogo di Ammirato, cfr. Guido Arbizzoni, Imprese e poesia nel Rota di Scipione Ammirato. In *«Un nodo di parole e di cose»,* 37–57.

[10] Arbizzoni, Geroglifici e imprese nel *Conte* di Torquato Tasso, 78.

[11] Paolo Giovio, *Ragionamento sopra i motti e disegni d'arme e d'amore che comunemente chiamano Imprese. Con un discorso di Girolamo Ruscelli intorno allo stesso soggetto,* Venezia, Giordano Ziletti, 1556.

[12] Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta,* Vienna d'Austria, Gaspar Stainhofer, 1570.

[13] «E ci è ancora la terza maniera, e è di quelli che sono mescolati della prima e della seconda maniera, conservando l'autore da prima la sua persona e narrando come istorico, e poi introducendo le persone a favellare δραματικως, come s'usa pur di fare nelle tragedie e nelle comedie [...]». Brano del Castelvetro citato da Mario D'Alessio, Tasso's *Discorso dell'arte del dialogo* and the Problem of *Res* and *Verba,* 36, nota 10. *Quaderni d'italianistica,* 1998/1, 27–39, http://jps.library.utoronto.ca/index.php/qua/article/viewFile/9610/6558. Il passo è citato dal Tasso nel suo *Discorso dell'arte del dialogo* (1585) che polemizza con

tra i due interlocutori, cioè il Conte e il Forestiero Napoletano, l'ultimo – identificabile con lo stesso Tasso nella lettera dedicatoria al Cardinale di San Giorgio[14] e anche in vari luoghi del testo[15] – comincia a descrivere in prima persona la situazione che sarà l'occasione per la conversazione:

> F.N. Io aspettava il ritorno del cardinale, e tra tanto era tutto intento a rimirar la nuova maraviglia de l'antico obelisco drizzato davanti la venerabil chiesa di San Giovanni Laterano [...] E mentre io era in questo modo sospeso fra 'l piacere de la vista e la cupidità del sapere, mi si fece appresso ne la medesima fenestra del palagio a la quale tutto solitario e pensoso m'era appoggiato, un giovane d'età matura, d'aspetto signorile, di maniera laudevole e pomposamente vestito, e di lingua, come a me parve, cortegiana [...][16]

---

il Castelvetro anche sulla legittimità del dialogo come genere letterario (ibidem, 27). Cfr. anche Arbizzoni, Geroglifici e imprese nel *Conte* di Torquato Tasso, 78–79.

[14] Nella dedicatoria del *Conte* Tasso scrive: «imitando Platone, che sotto il nome d'Ospite Ateniese volle ricoprir la sua propria persona, introduco a ragionar di questa da molti trattata materia assai nuovamente me stesso co 'l nome di Forestiere Napolitano» (Tasso, *Dialoghi,* 1027). Tasso sceglie lo stesso nome anche in altri dialoghi per adombrare se stesso, cfr. *Il Forestiero Napolitano overo de la gelosia; La Cavalletta overo de la Poesia toscana* e *Il Cataneo overo de gli idoli.* Il Cardinale di San Giorgio è Cinzio Passeri Aldobrandini (1551–1610), nipote del pontefice Clemente VIII (Ippolito Aldobrandini, papa dal 1592 al 1605), amico e protettore del Tasso che gli dedica la *Gerusalemme conquistata* (Roma, Facciotti, 1593).

[15] In un luogo, parlando della torpedine, pesce «maraviglioso» che «fa stupidi gli altri pesci», il Forestiero Napoletano menziona «il signor Bernardo Tasso mio padre» che «se ne servì in un concetto amoroso co l'motto E PRAEDA STUPOR» (Tasso, *Dialoghi,* 1097; cfr. Arbizzoni, Geroglifici e imprese nel *Conte* di Torquato Tasso, 79). Del resto, dal dialogo risulta che lo stesso Tasso fece una serie di imprese. Ad esempio, al «signor cardinal Montalto» le seguenti: una con il cielo stellato e con motto PULCRIORA LATENT (cfr. Tasso, *Dialoghi,* 1063); un'altra con il «sole ne la eclittica» con motto NON TRASGREDIAR (ibidem, 1064); e una terza con «il monte Cassio ne la cui più alta parte si vede il Sole quattr'ore prima che apparisca a gli altri» (ibidem, 1068). L'interesse del Tasso agli emblemi e alle imprese è documentato dagli anni di giovinezza. In una lettera del 1582 scrive a Curzio Ardizio: «L'impresa che Vostra Signoria m'ha mandata perch'io la consideri, m'è piacciuta molto», e poi segue la descrizione dell'impresa ricevuta (Lettera 201. In Cesare Guasti, *Le lettere di Torquato Tasso disposte per ordine di tempo,* II, Firenze, Le Monnier, 1854, 176–177; cfr. anche la Lettera 200 in cui si tratta di un emblema, ibidem, 176). Per questo tema cfr. anche: Raimondi, *Introduzione,* 67. In Tasso, *Dialoghi,* I. Un saggio pubblicato su *Italique,* esaminando il sonetto *Poi che 'n vostro terren vil tasso alberga* del Tasso, trova rapporti tra la metafora del tasso, albero omonimo del Tasso e alcune imprese descritte da Lodovico Domenichi nel *Dialogo* di Paolo Giovio. Anche per altri rapporti con la letteratura impresistica cfr. Agostino Casu, «Translata proficit arbos» Le imprese «eteree» nelle Rime del Tasso. *Italique,* 1999/2, 81–111, http://italique.revues.org/index200.html.

La scelta narrativa del Tasso non è unica, possiamo trovare una simile soluzione anche nel *Rota overo dell'imprese* di Scipione Ammirato, che, seguendo il *Cortegiano* di Baldassare Castiglione, inserisce nel dialogo una cornice pre-testuale che descrive in prima persona la situazione iniziale in cui gli interlocutori si incontrano e la conversazione prende avvio.[17]

La «nuova maraviglia» di Roma, cioè l'obelisco in questione, fu eretto nel 1588 a Piazza San Giovanni in Laterano per volere di papa Sisto V dall'architetto Domenico Fontana (1543–1607). Esso era stato realizzato dai faraoni Thutmose III e Thutmose IV nel secolo XV a. C., e poi fu Costanzo II, figlio di Costantino il Grande, a trasportarlo a Roma e a collocarlo nel Circo Massimo. Fu poi ritrovato poco prima dell'innalzamento, nel 1587.[18]

La conversazione muove quindi dall'ammirazione di questo obelisco in cui erano incise le lettere geroglifiche che – dice il Conte – furono chiamate dai greci «ieroglifica, o ierogrammata» e che avevano due maniere: «l'una sacra e l'altra popolare». Le lettere sacre poi «erano figure di cose naturali o artificiali, con occulto e misterioso significato».[19] I geroglifici appartenevano a queste ultime ed erano usati dai sacerdoti nelle iscrizioni pubbliche, come anche negli obelischi.[20] A questo punto il Forestiero Napoletano propone una nuova questione: quella delle origini della scrittura. Elencando le varie opinioni «de' Gentili», si ripete anche il mito platonico del *Fedro,*[21] secondo cui l'inventore della scrittura sarebbe stato il dio – o «demone» – egiziano Teut (o Thot).[22] Ma a queste ipotesi saranno subito opposti i dati desumibili dalla teologia cristiana, secondo

---

[16] Tasso, *Dialoghi,* 1029.

[17] Arbizzoni, Imprese e poesia nel Rota di Scipione Ammirato, 39–40. L'Ammirato, contrariamente al «Forestiero Napoletano», rimane poi assente dalla conversazione, seguendo la finzione del *Cortegiano* (e quella ciceroniana). Cfr. Arbizzoni, Geroglifici e imprese nel *Conte* di Torquato Tasso, 79–80.

[18] Il Conte invece racconta che esso «fu prima fatto dal re Ramises e intagliato di lettere ieroglifiche» che lodano la grandezza dell'imperio del suo padre Ramises Sotis (Tasso, Dialoghi, 1032). Sembra che la maggior parte delle informazioni del Tasso sull'egittologia viene tratta da Michele Mercati, *De gli obelischi di Roma […],* Roma, Domenico Basa, 1589. Una copia di questo libro c'era anche tra i postillati barberiani del poeta (cfr. Arbizzoni, Geroglifici e imprese nel *Conte* di Torquato Tasso, 80 e nota 12). Il Mercati parla dell'Obelisco Lateranense in vari luoghi, cfr. i capitoli De Rè Sethos, & del Rè Rampses, & i de i loro Obelischi (141–152) e Dell'Obelisco di San Giovanni Laterano (377–387).

[19] Tasso, *Dialoghi,* 1034.

[20] Ibidem, 1035.

[21] Platone, *Fedro,* 274c–277a.

[22] Tasso, *Dialoghi,* 1035–1036.

la quale ad Adamo, che «impose il nome a tutte le cose», fu insegnato da un angelo a nominar le cose il quale portò la legge scritta anche a Mosè.[23] Anzi, le prime lettere – conclude il Forestiero Napoletano – furono scritte «nell'anima de gli uomini, la quale portò seco dal cielo le note e quasi le lettere e le figure di tutte le cose, [...] l'intelletto fu il pittore e lo scrittore, o sia l'intelletto divino, o Dio medesimo».[24] Da notare, specialmente in rapporto al tema delle imprese ancora da trattare, che in questo luogo è chiaramente espresso lo stretto nesso tra la lettera e l'immagine, cioè tra la scrittura e la pittura. Questo del resto corrisponde anche al dialogo *Il Cataneo overo de le conclusioni amorose,* scritto intorno al 1590, in cui il Tasso fa l'apologia della scrittura di fronte al giudizio negativo del *Fedro.*[25] Argomentando la propria tesi, la voce e la scrittura vengono confrontate qui sul piano dell'immagine: «la voce è mobile imagine del concetto, le lettere sono quasi statue e simolacri saldissimi».[26]

L'invenzione della scrittura è dunque di origine divina, e non umana o demoniaca. Con la presa di posizione cristiana il Tasso sembra preferire un rapporto di alterità e non di continuità tra l'egittologia e la teologia cristiana,[27] che non incontra l'entusiasmo dei trattatisti contemporanei delle imprese per il mistico linguaggio dei sacerdoti egizi.[28] Infatti, la scoperta del manoscritto degli *Hieroglyphica* di Orapollo[29] fatta nel 1419 da Cristoforo Buondelmonti, che lo portò a Firenze nel 1422, sollevò un interesse eccezionale per il linguaggio simbolico dei sapienti egizi tra gli umanisti, i quali ne intesero figure simboliche con il significato trascendentale delle cose.[30] Marsilio Ficino, commentando il capitolo VI delle *Enneadi* di Plotino,[31] scrisse un famoso passo che divenne uno dei «documenti

[23] Ibidem, 1036.
[24] Ibidem, 1036–1037.
[25] Mario Andrea Rigoni, Un dialogo del Tasso: dalla parola al geroglifico, 31–32. *Lettere Italiane,* 1972/1, 30–44. Per il confronto dei due dialoghi tassiani cfr. ibidem, 34–37.
[26] Ibidem, 33.
[27] Arbizzoni, Geroglifici e imprese nel *Conte* di Torquato Tasso, 82.
[28] In questo senso cfr. ad esempio il *Settenario dell'umana riduzione* di Alessandro Farra (1571), trattato e citato lungamente da Arbizzoni (ibidem, 83–85).
[29] Autore egiziano intorno al secolo IV d. C. la cui opera spiega il significato di circa 200 geroglifici.
[30] Rigoni, Un dialogo del Tasso, 38.
[31] Plotino qui dice che ogni immagine usata dai sapienti egizi è una scienza e un sapere, un ente reale e totale (cfr. ibidem, 39–40 e nota 27). Ficino fu il primo a tradurre in latino le *Enneadi* di Plotino.

di fondazione» per l'arte rinascimentale dell'emblematica,[32] e che parla proprio in questo senso trascendentale di queste «figure intere di piante, di alberi e di animali».[33] La tradizione neoplatonica continuava con gli *Hieroglyphica* di Pierio Valeriano,[34] i quali divennero un'opera di indiscutibile pregio, influenzando decisivamente e per secoli l'interpretazione simbolica dei geroglifici, e anche il Tasso, a cui il Valeriano «rappresentava il più esperto prosecutore dell'esegesi delle scritture ieratiche antiche dei sacerdoti egizi».[35] Infatti il poeta, che nel *Conte* lo menziona per nome tra gli autori che avevano trattato la materia dei geroglifici (vedi più avanti), consulta spesso l'opera del Valeriano utilizzandone parecchie immagini.[36]

I geroglifici quindi, come spiega il Forestiero Napoletano poco oltre, furono originariamente inventati per esprimere i misteri delle arti e delle scienze. E non solo: erano destinati anche a rappresentare la potenza e i fatti, cioè le «imprese» dei faraoni. Questo vuol dire che essi possono essere definiti come imprese, un termine che però sembra essere ambiguo, perché «imprese sogliamo chiamare i fatti illustri [...] E chiamiamo, come ora, imprese le figure e le note con le quali significhiamo i nostri concetti intorno a le cose fatte o che abbiamo da fare».[37] Il Tasso, similmente al suo punto di vista cristiano sull'origine della scrittura, sembra tuttavia scettico sull'ipotesi abbastanza diffusa nella trattatistica,[38] che «il medesimo siano l'imprese ed i ieroglifici»[39] e che fossero il Dio o gli angeli ad inventare le

[32] Ernst Gombrich, Icones Symbolicae. Philosophies of Symbolism and their Bearing on Arts, 158. In *Symbolic Images. Studies in the Art of Renaissance,* London, Phaidon, 1972, 123–191.

[33] «Sacerdotes Aegyptii ad significanda divina mysteria, non utebantur minutis literarum characteribus, sed figuris integris herbarum, arborum animalium, quoniam videlicet Deus scientiam rerum habet non tanquam excogitationem de re multiplicem, sed tanquam simplicem firmamque rei formam» (ibidem, 232, nota 82). Cfr. anche Rigoni, Un dialogo del Tasso, 40. Per il brano originale cfr. Marsilii Ficini [...] *Opera et quae hactenus extitere et quae in lucem nunc primum prodiere omnia,* II, Basileae, ex officina Henricpetrina, 1576, 1768.

[34] Pierio Valeriano, *Hieroglyphica sive de sacris ægyptiorum literis commentarii,* Basileae [Michael Isengrin], 1556.

[35] Chiara Cassiani, Le voci degli animali e le parole dell'anima: una pagina del *Conte* di Torquato Tasso, 174. *Studi (e testi) italiani,* 2004/13, 169–189, http://www.disp.let.uniroma1.it/fileservices/filesDISP/169-189_CASSIANI.pdf.

[36] Per alcuni esempi presi dagli *Hieroglyphica* cfr. ibidem, 172–177 e passim.

[37] Tasso, *Dialoghi,* 1039.

[38] Cfr. per esempio nel *Discorso intorno all'inventioni dell'impese [...]* del Ruscelli (Venezia, Ziletti, 1566), citato da Arbizzoni, Giovio e i suoi editori, 21.

prime. Gli inventori, come scrive il Tasso, furono «gli uomini più tosto, o fossero Inglesi o Greci o Troiani o pur de l'Asia innanzi a la guerra di Troia e di Tebe».[40]

Chiarita la questione delle origini, gli interlocutori cercano di trovare le differenze sostanziali tra i geroglifici e le imprese. Secondo il Conte questo consisterebbe nel motto, «perché ne l'impresa è ricercato il motto a guisa d'anima che dia vita al corpo, ma nel ieroglifico o nel simbolo non è necessaria l'inscrizione».[41] Ma quest'ipotesi, come si vedrà più avanti, viene messa in dubbio, come anche quella della presenza della figura umana, usatissima nei rovesci delle medaglie e non esclusa nei geroglifici, ma non presente nelle imprese. Si ritorna quindi alla questione della sacralità delle lettere egiziane, e prendendo in considerazione un passo famoso dello Pseudo-Dionigi Areopagita,[42] secondo il quale «a significare le cose sacre [...] s'usano più tosto le dissimili similitudini, e per significar le non sacre [...] le simili similitudini»,[43] lo trovano un criterio distintivo tra i geroglifici e le imprese, e dopo una lunga argomentazione non priva di conclusioni sorprendenti, propongono la definizione che «l'impresa è una espressione overo una significazione del concetto de l'animo, la quale si faccia con imagini somiglianti e appropriate».[44]

---

39 Tasso, *Dialoghi,* 1039.

40 Tasso, *Dialoghi,* 1040. Gli interlocutori, benché trovino alcuni passi delle fonti antiche di Plutarco, Stazio, Eschilo ecc. che potrebbero essere identificati come imprese, non riescono a trovare la parola stessa, e concludono che «se queste furono imprese, furno avanti questo nome, il quale si usò fin al tempo de' francesi o de gli inglesi cavalieri erranti, e più antiche de l'armi, le quali, come scrive il Giovio, si cominciorno ad usare nel tempo di Federico Barbarossa» (ibidem, 1041).

41 Ibidem, 1042. Il motto come anima dell'impresa fu già stabilito dal Giovio tra le cinque regole della «buona» impresa: «Prima, giusta proporzione d'anima e di corpo [...] Quinta richiede il moto che è l'anima del corpo» (Giovio, *Dialogo,* 9). Le regole sono citate anche dal Tasso (Tasso, *Dialoghi,* 1117–1118).

42 *De coelesti hierarchia,* II, 3. Passo dello Pseudo-Dionigi citato insieme con la traduzione italiana e con il luogo del Tasso da Arbizzoni, Geroglifici e imprese nel *Conte* di Torquato Tasso, 87 e nota 29. Per lo Pseudo-Dionigi nel contesto del neoplatonismo e del simbolismo nell'arte dei secoli XVI e XVII cfr. Gombrich, *Icones,* 150–151. Gombrich esamina qui anche i rapporti tra la concezione del simbolo dello Pseudo-Dionigi e l'opinione del Tasso sull'oggetto dell'imitazione poetica esposta nei *Discorsi del poema eroico* (ibidem, 157–158). Per il testo del Tasso cfr. Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico,* a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964, 89–90.

43 Tasso, *Dialoghi,* 1045.

44 Ibidem, 1050.

Da qui in avanti, questo serve da punto di partenza per circoscrivere meglio la definizione dell'impresa. Gli interlocutori la completano con ulteriori criteri specifici: l'impresa, quindi, esprime solo i pensieri delle anime nobili «o siano di guerra, o di pace o d'amore». Il fine di ogni impresa militare o amorosa, come «in tutte l'azioni civili e militari», è l'onore.[45] Per precisarla ancor di più, e non senza un certo tono polemico, passano in rassegna anche diverse definizioni dei trattatisti antecedenti. Il Forestiero Napoletano elenca alcuni autori consultati e altri che avevano trattato la materia:

> Ma io oltre al Giovio e al Ruscello e l'Ammirato pochi altri ho letti in questa materia, ne la quale, come ho inteso, scrissero Claudio Paradino, Gabriel Simeone, Lodovico Domenichi, Claudio Pittoni, Alessandro Farra, Luca Contile, Bartolomeo Taegio, oltre a l'Alciato, che scrisse de gli emblemi, e Pierio Valeriano, che trattò la materia de le ieroglifiche assai somigliante.[46]

Dalle ricerche recenti risulta che l'autore più consultato del Tasso, oltre a quelli «in cima alla gerarchia», cioè il Giovio, il Ruscelli e l'Ammirato, fondatori del genere,[47] è Giovanni Andrea Palazzi.[48] Benché l'autore dei *Discorsi sopra l'imprese* non sia presente nell'elenco soprastante, è menzionato per nome nella rassegna delle varie definizioni. Con l'analisi delle teorie precedenti il Tasso non vuole peraltro ricevere regole fisse come proprio il Palazzi o il Ruscelli, ma per mezzo delle sue obiezioni e proposte verrà delineata la sua posizione teorica.

Citando una definizione che descrive l'impresa come «una mutola comparazione de lo stato e del pensiero di colui che la porta, con la cosa ne la impresa contenuta», il Forestiero Napoletano la trova «parte o specie d'una muta poesia».[49] Infatti, già nel *Rota* di Scipione Ammirato si legge che «la poesia e la pittura sono sorelle tutte nate in un parto», e che

[45] Ibidem, 1051.

[46] Ibidem, 1056. Per le referenze bibliografiche cfr. Arbizzoni, Geroglifici e imprese nel *Conte* di Torquato Tasso, 91, nota 41.

[47] Ibidem, 91–92.

[48] Giovanni Andrea Palazzi, *I discorsi di M. Gio. Andrea Palazzi sopra l'imprese recitati nell'Academia d'Urbino [...]*, Bologna, Alessandro Benacci, 1575. Per un saggio dettagliato sui *Discorsi* del Palazzi cfr. Guido Arbizzoni, Produzione e consumo delle imprese: i Discorsi di Giovanni Andrea Palazzi. In *«Un nodo di parole e di cose»,* 58–76. Secondo Arbizzoni il Palazzi è «tra tutti forse l'autore più da presso ricalcolato per interi tratti» (Arbizzoni, Geroglifici e imprese nel *Conte* di Torquato Tasso, 92).

[49] Tasso, *Dialoghi,* 1052–1053.

dopo uno sviluppo parallelo «la poesia in processo di tempo ricevette molti miglioramenti, così le imprese ne ricevettero anco molti altri».[50] Si tratta qui ovviamente della frase di Orazio «ut pictura poesis» e il detto attribuito a Simonide da Plutarco sulla pittura come «muta poesia» e la poesia come «pittura parlante»: i famosi detti hanno già una lunga tradizione umanistica nel Cinquecento e restano popolari anche nel secolo successivo nelle opere del Tesauro.[51] Il tema del possibile congiungimento della poesia e delle imprese, cioè «l'artificio del far l'imprese sotto l'arte de la poesia»,[52] nel *Conte* viene esposto con la questione del motto, più precisamente con quella dell'inseparabilità del motto e l'immagine, che, come s'è già detto, è una regola obbligatoria sin dall'opera del Giovio. Anche il Conte cita infatti due definizioni che coincidono con questo criterio. Mentre, secondo la prima, «l'impresa è componimento di figura e di motto, rappresentando virtuoso e magnanimo disegno»,[53] l'altra del Palazzi dice che essa è «necessariamente accompagnata da un breve motto di parole a questo atte».[54] Da qui sviluppano argomenti a favore e contro il motto: mentre il Forestiero Napoletano mette in dubbio «il motto come necessario», il Conte cita altre definizioni «per salvar la vita al motto».[55]

Si deve osservare che, come risulta dalla recente tesi di dottorato di Irene Galvani,[56] Girolamo Ruscelli già nelle sue *Imprese illustri* (1584)[57] vuole distinguere le imprese senza motto, non accettando che il motto o le parole «si dovessero dir l'anima dell'impresa», perché in questo caso

---

50 Brano citato da Arbizzoni, Geroglifici e imprese nel *Conte* di Torquato Tasso, 94, nota 51.

51 Vígh Éva, Az *impresa* mint tökéletes metafora Tesauro retorikájában (L'*impresa* come metafora perfetta nella retorica del Tasso), 55–57. In *Serta Jimmyaca. Emlékkönyv Kelemen János 60. születésnapjára,* szerk. Szörényi László – Takács József, Budapest, Balassi, 2004, 53–61.

52 Tasso, *Dialoghi,* 1057. Il poeta e il pittore vengono comparati anche in altri luoghi del Tasso: ad esempio, il poeta come «facilitore de l'imagini a guisa d'un parlante pittore» nel libro II dei *Discorsi del poema eroico* (Tasso, *Discorsi,* 89–90).

53 Tasso, *Dialoghi,* 1053.

54 Ibidem.

55 Ibidem, 1058.

56 Irene Galvani, *La rappresentazione del potere nell'età di Borso d'Este: «imprese» e simboli alla Corte di Ferrara. Dottorato di ricerca in Scienze e Tecnologie per l'Archeologia e i Beni Culturali,* Università degli Studi di Ferrara, http://eprints.unife.it/259/1/TesiGALVANI_IRENE.pdf.

57 Girolamo Ruscelli, *Le imprese illustri [...],* Venezia, Francesco de' Franceschi, 1584. La prima edizione venne pubblicata nel 1566 a Venezia.

«tante belle imprese, usate da gli antichi senza motto e che s'usan ancor oggi da molti grand'uomini felicemente, fosero cadaveri o corpi morti [...] senz'aver mai ricevuto anima né spirito alcuno».[58] La Galvani, e appunto a proposito del *Conte* del Tasso, richiama l'attenzione anche sul fatto che «la maggior parte delle ‹imprese› corredate ai personaggi della Casa d'Este – specie le più antiche – non contengono il motto, ma lasciano all'intuizione del fruitore ogni possibilità di spiegazione».[59] Dalla tesi risulta alla fine che nella questione della necessità dell'unione tra «anima» e «corpo» il Tasso sembra «dimostrarsi fortemente legato» a questa tradizione estense.[60]

Ritornando all'andamento della conversazione, gli interlocutori trovano che, se l'impresa fosse poesia, userebbe gli strumenti della poesia. Il motto potrebbe essere un tale strumento, ma riponendo «l'impresa sotto l'arte de la pittura o del disegno» dobbiamo anche prendere in considerazione che la pittura «dev'esser conosciuta per se stessa, senza aiuto alcuno estrinseco».[61] Poi il motto viene esaminato nell'ambito delle possibili interpretazioni. Da questo punto di vista affermano che «l'iscrizioni e i motti troppo chiari paion popolari e di niuna stima, e per questa cagione sogliono esser fatti più tosto ne la lingua estrana che ne la propria».[62] L'ultimo criterio è tuttavia valido fin dall'inizio della trattatistica sulle imprese. Il Giovio scrive: «il motto [...] vuole essere communemente d'una lingua diversa dall'idioma di colui che fa l'impresa perché il sentimento sia alquanto più coperto».[63] Tra le imprese passate in rassegna nell'ultima parte del *Conte* si possono infatti trovare dei motti scritti in varie lingue: ovviamente, la maggior parte in latino, ma, solo per fare qualche esempio,

[58] Galvani, *La rappresentazione del potere nell'età di Borso d'Este,* 36. Per il testo originale cfr. Ruscelli, *Le imprese illustri,* 1584, 4.
[59] Galvani, *La rappresentazione del potere nell'età di Borso d'Este,* 45. Quanto alle imprese antiche della Casa d'Este, la Galvani richiama l'attenzione su alcune medaglie dell'epoca di Leonello e Borso d'Este (secolo XV), in cui sono visibili soltanto le insegne del personaggio e che facevano parte del medagliere estense nel periodo di attività del Tasso (ibidem, 45–46). Nel periodo di Alfonso II d'Este, al cui servizio era anche il Tasso dal 1570 a Ferrara, il motto fu invece sempre usato (ibidem, 28).
[60] Ibidem, 46.
[61] Tasso, *Dialoghi,* 1058.
[62] Ibidem, 1059.
[63] Cfr. Giovio, *Dialogo,* 9.

anche in francese,[64] in italiano,[65] in tedesco,[66] in greco,[67] addirittura in turco.[68] E il Conte aggiunge ancora: «Io vorrei che il motto si allontanasse da' popolari e da' volgari più tosto ne' sentimenti e ne' pensieri che ne le parole: e amo meglio i concetti peregrini con le nostre voci naturali che i plebei con le peregrine».[69] Questi concetti devono avere del vago e leggiadro, ma non solo: anche dell'occulto e del misterioso. E qui si arriva di nuovo alla metafora della definizione del Giovio secondo la quale nell'impresa la pittura è il corpo e il motto è l'anima. «[...] a l'impresa già viva per artificio del pittore, è dato dal poeta, quasi da celeste iddio, nuovo intelletto con le parole»,[70] conclude il Forestiero Napoletano riconoscendo quindi che il motto può essere considerato necessario in quanto rende perfetta l'impresa. Sembra insomma che il Tasso attribuisca priorità alla poesia rispetto alla pittura nell'invenzione delle imprese. A questo proposito va sottolineato che in pittura l'impresa è intesa non per il suo

[64] In rapporto al pavone nell'impresa di Alberico Cibo si legge: «dichiarò la sua intenzione con parole francesi LEAULTÉ PASSE TOUT» (Tasso, *Dialoghi,* 1090).

[65] Il Forestiero Napoletano, svelando di nuovo un dato personale e illustrando la propria tesi precedente «nondimeno le parole non si scelgono ne la propria lingua se non da parte molto nobile e da scrittore molto eccelente» (ibidem, 1059), descrive così un'impresa in rapporto al leopardo: «laonde il mio buon padre la diede per impresa ad uno de' cavalieri del suo *Floridante* co 'l motto PER ALLETTARMI» (ibidem, 1078).

[66] Quando si parla del ramo di palma, viene descritto «L'innesto, co 'l motto tedesco VAN GOT VIOLT, che significa ‹quando Dio vorrà›» (ibidem, 1101).

[67] Il Forestiero Napoletano dice in rapporto allo scudo: «Al signor duca di Parma donai una impresa, ne la quale era figurato uno scudo e una spada con le parole δ'ἀμφότερα, che in volgare sarebbero ‹in vece d'ambo›» (ibidem, 1111).

[68] Il Conte spiega in rapporto al candeliere: «I candelieri furono usati ancora dal gran Turco, ma in numero dupplicato, de' quali tre avevano le candele spente, ed uno la candela accesa. Era il motto in lingua turchesca, HALLAH VERE, che sonarebbe ne la nostra, ‹Iddio la darà›» (ibidem, 1115).

[69] Ibidem, 1059. Già nel terzo discorso dei *Discorsi* [...] *dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico* (Venezia, Giulio Vassalini, 1587), dove si tratta dell'elocuzione e dello stile, in rapporto alla «magnificenza», il Tasso afferma che «Nasce il sublime e 'l peregrino nell'elocuzione dalle parole straniere, dalle traslate e da tutte quelle che proprie non seranno» (Tasso, *Discorsi,* 44). Quanto al «concetto», il Tasso ne scrive anche in questo discorso: «le parole [...] imagini e imitatrici de' concetti, ché seguono la natura loro [...] Concetti non sono altro che imagini delle cose» (ibidem, 40 e 43). Per il Tasso quindi il concetto poetico «vale la concepita ed espressa immagine poetica, considerata in sé stessa, cioè indipendentemente dal contenuto» (Carmine Jannaco, *Il Seicento,* Milano, Vallardi, 1963, 12).

[70] Tasso, *Dialoghi,* 1060.

disegno ritenuto il suo corpo, ma perché prende parte alla comparazione o metafora che viene identificata con la sua anima.[71]

L'ultima parte, che occupa quasi metà dell'intero dialogo, viene introdotta da una classificazione che permette di raggruppare le imprese in base a questi criteri: «e di queste imagini altre saranno di cose naturali, altre d'artificiose; e tra le naturali altre di eterne, altre di corruttibili».[72] Da qui in avanti, tenendo presente la divisione, gli interlocutori passano in rassegna una serie di imprese, partendo dalle grandi dimensioni «eterne» e andando verso le cose «corruttibili» della natura: prima i corpi celesti e i segni zodiacali, poi gli elementi, i fenomeni atmosferici, gli animali terrestri, volatili, aquatici e le piante. Dopo passano dalle cose naturali a quelle artificiose trattando le figure mitologiche e alla fine gli oggetti fatti dall'uomo.

Finita la lunga rassegna gli interlocutori riassumono di nuovo la posizione teorica riguardante «l'artificio del far l'imprese» che «era somigliante a quello del poeta nel far le metafore e le similitudini e le comparazioni»,[73] e costatano che «l'imprese de le cose celesti sieno le più belle e le più maravigliose».[74] Infatti, «suscitare meraviglia» è uno degli scopi primari delle arti in quest'epoca e una prospettiva promettente per il futuro. Da notare che secondo il Forestiero Napoletano nel processo artistico «non fossero di molta importanza gli altri precetti e l'osservazioni, o non tutti, ma alcuni solamente».[75] La novità del *Conte* sta proprio nel fatto che, contrariamente a molti trattati precedenti, il Tasso non si limita solo a rassegnare le imprese connesse con personaggi illustri o con gli aneddoti storici, ma, come s'è visto, ne descrive parecchie inventate da lui stesso, anzi, ci sono altre che secondo il poeta possono essere «producibili, in potenza e non ancora in atto».[76] Sono tipiche le frasi come questa detta dal Forestiero Napoletano: «Ma oltre tutte queste imprese, de le quali abbiamo ragionato, se ne potrebbeno formar e quasi fingere di nuovo alcune altre.»[77] E sono proprio queste imprese inventabili che rivelanol'attitudi-

[71] Robert Klein, La Théorie de l'expression figurée dans les traits italiens sur les «Imprese», 1555–1612, 147. In *La forme et l'intelligible,* Paris, Gallimard, 1970, 125–150.
[72] Tasso, *Dialoghi,* 1061.
[73] Ibidem, 1116–1117.
[74] Ibidem, 1120.
[75] Ibidem, 1117.
[76] Arbizzoni, Geroglifici e imprese nel *Conte* di Torquato Tasso, 96.
[77] Tasso, *Dialoghi,* 1082. Per fare solo un esempio: «Il cavallo sfrenato può significarci la

ne artistica del poeta sempre pronta ad assorbire nuovi stimoli: il Tasso prende in considerazione il valore simbolico di ogni immagine elencata per poter trovare, aggiuntoci i motti adeguati, imprese virtuali e ancora realizzabili. In questo senso il Tasso sembra mirare la completezza, invece di accettare i «precetti» dei predecessori che ignorano queste possibilità e che si limitano a raccogliere le imprese già realizzate dei personaggi illustri.

In senso generale quindi nel *Conte* si tratta di una ricerca continua dei rapporti tra parola e immagine, spesso con gesto artistico, per mezzo della quale le connotazioni dei significati possibili delle imprese vengono amplificate e moltiplicate, liberandole dalle circostanze personali dei portatori originali. Nell'ambito culturale in cui l'invenzione delle imprese «vistosamente alla moda»[78] significava una specie di gioco intellettuale ed esclusivo degli eruditi, spesso svolto nelle Accademie,[79] il dialogo del Tasso, scritto con uno stile sciolto ed elegante, sembra seguire l'arte della conversazione del Castiglione piuttosto che i prodotti del dibattito teorico e speculativo o le raccolte illustrate con imprese dei portatori illustri. Insomma, il *Conte* può essere considerato una sintesi delle conoscenze erudite ed esperienze artistiche del poeta maturo nell'inventare delle imprese «convenienti e simili a' nobili pensieri de l'animo».[80]

---

fortezza irritata da l'ira, e mi piacerebbe l'inscrizione CONCITATA FORTITUDO» (ibidem, 1083).

[78] Arbizzoni, Geroglifici e imprese nel *Conte* di Torquato Tasso, 101.

[79] Galvani, *La rappresentazione del potere nell'età di Borso d'Este,* 11.

[80] Tasso, *Dialoghi,* 1061.

Farkis Tímea

ÁLLAMREZON, ÁLLAMÉRDEK, POLITIKA

Egy XVII. századi politikai író: Gregorio Leti

Giuseppe Ferrari az itáliai politikai írókról tartott előadásában[1] az 1650 és 1707 közötti időszakot vizsgálta. Arra a kérdésre igyekezett választ kapni, hogy miként alakult ki az az állapot, amely az itáliai politikai tradíciók – gondoljunk itt Machiavelli elméletének megszületésére vagy más politikai gondolkodók életművére – évszázadokon keresztülívelő sikeréhez képest a XVII. és a XVIII. századra mindenképpen egyfajta visszaesésnek tekinthető. Itáliára vonatkozó helyzetelemzését egy egyszerű statisztikai kimutatással kezdte:

> Ha a bibliográfiát áttekintjük, mely a vallásháborúk 74 évére vonatkozik, tehát az 1576–1650-ig tartó időszakot vizsgáljuk, 308 politikai írót lehet felmutatni, ám a következő 74 évben, 1650–1724 közt már csak 101 szerzőt lehet megszámlálni, ami az előzőnek éppen a harmada. A külföldi irodalom, mely a miénknek díszkíséretéül szolgál, és amelyet a miénk befolyásol, ugyanebben az arányban nő, és mialatt a vallásháborúk időszaka (1576–1650) 305 politikai írót ad, a vesztfáliai béke aláírása után, 1650–1724-ig csak 127 írót tarthatunk számon. Ez hatalmas különbség, ha figyelembe vesszük, hogy 1650 után a könyvek száma csodálatos módon emelkedik a tudomány minden ágában, és különösképpen a politikai tárgyú írások nyújtanak halhatatlanságot.[2]

Ferrari további vizsgálatának eredménye lehangoló: 1710 és 1789 között, abban az időszakban, amikor számtalan újság jelent meg és terjedt

[1] Giuseppe Ferrari, *Corso sugli scrittori politici italiani*, Milano, Manini, 1862. Újabb kiadását Angelo Oliviero Olivetti gondozta: Milano, Monanni, 1929. A műre a továbbiakban az utóbbi kiadás oldalszámai szerint hivatkozom.

[2] Ferrari, *Corso sugli scrittori politici italiani,* 508. Az olasz szövegek fordításai itt és a továbbiakban – ha nem jelzem másképp – tőlem származnak.

Európa-szerte, kommentálva minden apró-cseprő londoni, illetve párizsi eseményt, a politikai elméletekkel foglalkozó írások száma Itáliában kilencvenre csökkent.

Elemzésének további részében felsorolja azokat az itáliai írókat ebből az időszakból, akik a nagy elődökhöz képest középszerű politikai és államelméleti műveket publikáltak. Például Marco Antonio Scipioni bencés szerzetes, aki *La vera Ragion di Stato (Igazi államrezon)* című művében azt állította, hogy a bencés rend reguláját kellene érvényesíteni az egész univerzumban vagy Tassoni Persiani *Ombre politiche cristiane (Politikai keresztény árnyékok)* című műve Ferrari megítélése szerint komolytalan. Giuseppe Ferrari egyiket sem tartotta méltónak arra, hogy műveik tartalmát komoly elemzés tárgyává tegye: „a politikai irodalom minden kategóriája üres vagy még rosszabb. Nincs is ilyen író."[3] Megállapította, hogy a „ragione di stato" itáliai iskolája nem létezik.[4] Mindazonáltal rövid áttekintést nyújtott az ebben az időszakban megjelent művekről, s természetesen a kor társadalmi, politikai helyzetének elemzése által igyekezett magyarázatot találni arra a kérdésre, hogy miért is nem születtek kiemelkedő elemzések. Az 1650–1707 közötti időszakot egyenesen „az itáliai iskolák eltűnésének" koraként aposztrofálta. Ezzel szemben a vesztfáliai béke után „a jog ismerete a gondolkodók számára igazi megváltásként ajánlkozik".[5]

Ferrari véleménye szerint Gregorio Leti (1630–1701) ennek a változásnak köszönhette sikerét mint szatirikus író, köztük is a legjobb, aki mint elbeszélő, moralista is figyelemre méltó. Szinte patetikusan ajánlja hallgatói figyelmébe a szerzőt, megvédve azon (nem mindig megbízható, felületes) véleményektől, melyek a későbbi korokban is negatívan befolyásolták a róla alkotott képet: „Én azt mondom nektek, oh, Uraim, olvassátok őt és tegyétek barátotokká, társatokká!"[6] Hiszen, állítja Ferrari,

> Gregorio Leti minden ereje éppen a félig komoly elbeszélésben, a szinte már költői művészetben rejlik, mellyel uralja a hispán, a császári és a pápai rendszert, anélkül, hogy elveszne az *instrumenta regni* nehézkes felsorolásában, anélkül, hogy eltévedne erőltetett célzások labirintusában, anélkül, hogy foglalkozna a *Ragion di Stato* elméletének felépítésével, vagy annak

[3] Ibidem, 10.
[4] Ibidem.
[5] Ibidem.
[6] Ibidem.

> lebontásával. […] Ő pozitív, konkrét, könnyed, vidám stílusban halad előre, hasonlóképpen, mint egy utazó, jegyzeteit hanyag gyorsasággal veti papírra, miközben száz és száz rendkívül furcsa tartományon halad keresztül, kevéssé törődik a pontossággal, de vázlataira Asor Rosa színes hangvétele jellemző, és ha ezeket az ember egyszer látja, soha nem tudja elfelejteni.[7]

Ferrari elemzése mindenképpen mérföldkőnek tekinthető, hiszen az általa felvetett probléma miatt érdemes megfigyelni azt a diskurzust, amely az itáliai politikai elméletek változását mutatja be a XVII. század végén és a XVIII. század elején. „Megéri végigtekinteni a XVII. század második felének politikai értekezéseit, hogy azokban megtaláljuk a probléma megoldását."[8] Tudniillik annak a problémának, hogy valóban hiányzik egy olyan monográfia, mely az említett időszak Itáliában született politikai irodalmát tekintené át.

Közvélemény-formáló hatását Brandan Dooley[9] is éppen a szerző *Dialoghi politici (Politikai dialógusok)* című művére vezette vissza, és erre hivatkozva emelte ki Leti jelentőségét. Különleges figyelmet érdemel szerinte az a vitathatatlan tény, hogy Angliában az 1641 és 1659 közötti időszakban 350 új könyv jelent meg, ami összefüggésbe hozható a cenzúra visszaszorításával, „ezért a politikai információk és kommentárok szinte korlátozás nélkül, szabadon terjedhettek".[10] Rendkívül fontos itt megjegyezni, hogy az 1662-es törvény *(Licensing Act)* 1679-ben történt felfüggesztése után vannak Gregorio Leti életéről azok az első adatok, amelyek angliai tartózkodását bizonyítják. Talán nem véletlen, hogy Franciaországból – annak ellenére, hogy Colbert felajánlotta neki az olasz nyelven író udvari, biztos egzisztenciát nyújtó historikus állását – inkább áttelepült Angliába. Következésképpen Leti, aki mindig az adott hatalom közelében élt, ám személyes függetlenségét, ami olvasói bizalmának és szeretetének záloga volt, soha nem adta fel, 1680-ban Angliában igyekezett megtalálni azt a piacot, ahol még „terjeszkedni" lehetett. Ezeket a szempontokat figyelembe véve, Anglia tökéletes terepnek bizonyult, hiszen az író számára oly fontos szólásszabadságot jelentette ebben az időszakban, s nem utolsósorban számos olvasót, leendő vásárlót ígért. Az

---

[7] Ibidem.

[8] Ibidem, 5.

[9] *The Politics of Information in Early Modern Europe,* eds. Brandan Dooley – Sabrina A. Baron, London – New York, Routledge, 2001.

[10] Ibidem, 11.

angol pamfletirodalom méreteit például jól jellemzi, hogy „1640–1661 közt egyedül Londonban kb. 22 000 különböző pamflet keringett. Ezzel Anglia minden más országot maga mögé utasított a korabeli pamfletirodalom terén."[11]

Bene Sándor „az örök rebellis, Aretino kései utódának"[12] tekinti, s kiemeli, hogy Leti *Dialoghi politici* című művében az író „saját szellemi magatartásformájának igazolását egy új közvéleménymodellben kereste és találta meg"[13] és tulajdonképpen „csak a felszínen folytatója a pasquinaták itáliai tradíciójának".[14]

A pasquinaták pedig, mint ismeretes, a nyilvánosság legszabadabb formáját képviselték, hiszen olyan névtelen, kézzel írt, tulajdonképpen röplapokról, gúnyiratokról van szó, amelyek a szólásszabadság legkorábbi megnyilvánulásának tekinthetők. Természetesen a pasquinaták jellegéből adódik, hogy szinte lehetetlen megállapítani írójukat, csak abban lehetünk igazán biztosak, hogy Rómában, a mindenkori pápa városában ennek a műfajnak sok követője volt, és feltehetően az olvasni tudó közönség körében rendkívüli népszerűségre tett szert, ami miatt mindenképpen közvélemény-formáló ereje volt.

Arra a kérdésre, hogy Letit mennyire befolyásolta az adott államhoz, a hatalmi elithez fűződő viszonya, nem könnyű válaszolni. Természetesen kapcsolata az adott politikai elittel meghatározó volt, de nem lehet figyelmen kívül hagyni azt sem, hogy ő már ahhoz az értelmiségi réteghez tartozott, amely megélhetését publikált és – ami a legfontosabb – eladott művei révén biztosította. Azzal a soha nem titkolt céllal ír ő is fáradhatatlanul, hogy minél szélesebb olvasói réteghez jussanak el művei, pamfletjei, s mint ismeretes, a hetilapok, a röplapok, illetve röpiratok és pamfletek egyre inkább a közvélemény kegyeit keresték.

Az 1692-ben megjelent, Oliver Cromwell[15] életét bemutató könyvének előszavában, a nyomdász szájába adva szavait, Leti a következőképpen vall saját magáról:

---

[11] *Abszolutizmus és isteni jogalap,* szerk. Kiss Gergely – Radó Bálint – Sashalmi Endre, Budapest, METEM, 2006, 9.

[12] Bene Sándor, *Theatrum politicum. Nyilvánosság, közvélemény és irodalom a kora újkorban*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Könyvkiadó, 1999, 269.

[13] Ibidem.

[14] Ibidem.

[15] Il Catalogo delle opere di Gregorio Leti. In Franco Barcia, *Bibliografia delle opere di Gregorio Leti*, Milano, Angeli, 1981, 51–59.

> Három típus szerint kell ennek az írónak a műveit osztályozni. Az első csoportba azok a könyvek tartoznak, amelyek szórakoztatni akarnak és a pihenés óráiban gyönyörűséget hoznak, a másodikba azok, amelyek oktatnak mindenféle téren mindenkit, akik előre akarnak jutni az udvarokban, a köztársaságokban, a politikai hivatalokban, az igazságszolgáltatás vagy a kormányzati méltóságok terén. S végül vannak azok a könyvek, amelyekből számukat tekintve a legtöbb van, és amelyekre olyan embernek van nagy szüksége, aki a polgári társadalomban megalapozott beszédével akar jól szerepelni.[16]

Ezeket a gondolatokat tekinthetjük az író *ars poeticá*jának is, hiszen itt szinte egyetlen mondatban fogalmazta meg azt a három irányt, melyet véleménye szerint a hivatásukat komolyan vevő íróknak követniük kell. Ha egy író erre a három „pillérre" építette tevékenységét, akkor nagyobb eséllyel érhette el függetlenségét, teremthette meg egzisztenciáját. Továbbá, tulajdonképpen definiálta művei célközönségét, a nyilvánosság különböző szintjeit. Hiszen ismerte az olvasók igényeit, műveltségüket vagy éppen hiányosságaikat, tudatosan igyekezett kielégíteni információéhségüket. Egyszóval az olvasóközönség véleményét, a közvéleményt akarta befolyásolni. Mivel a korszak politikai-katonai eseményei tálcán kínálták magukat, hogy értelmezzék őket az értelmiségi diskurzusok, Leti nem tett mást, mint bekapcsolódott ebbe a folyamatba, az új nyilvánosságmodellbe, mely a politikai közvéleményt is létrehozta.

A politikai gondolkodás átalakulása a XVI. század közepe és a XVIII. század eleje közt az *államrezon,* az *államérdek* és a *politika* terminusok időközben módosult jelentésével írható le. Tehát ha figyelemmel kísérjük azt a történeti folyamatot, amelyben ezek a fogalmak megjelentek, és megvizsgáljuk azt, hogy az állam tanulmányozásával foglalkozó írók milyen tartalommal töltötték meg ezeket, akkor észrevehetővé válnak azok a történelmi fordulópontok, melyek ugyan egy hosszabb, változásokkal teli folyamat részei, ám jelentőségüket éppen annak köszönhetik, hogy a kortárs megfigyelő, gondolkodó már egy másik kifejezéssel írja le őket. Természetesen jelen tanulmány keretei között arra nem vállalkozhatunk, hogy ezeket a fogalmakat európai dimenzióban vizsgáljuk, hiszen Friedrich Meinecke[17] is csak az államrezon terminus elemzésére külön tanulmányt szánt. Az államrezon jelentésének meghatározásában

[16] Ibidem, 52.
[17] Horkay Hörcher Ferenc, Államrezon és konzervativizmus. *Kommentár,* 2007/6, 50–72.

Meinecke szerint is Machiavelli tekinthető kiindulópontnak: „noha Machiavelli soha nem használta *expressis verbis* a *ragion di stato* fogalmát, az államférfi magatartásáról adott leírása az elképzelés majd minden fontosabb komponensét tartalmazza már”.[18] Ez a megállapítás teljesen igaz. Machiavelli valóban nem elméleti írásaiban használta ezt a kifejezést, mint Francesco Guicciardini, hanem Francesco Vettorihoz írt levelében. Nem azt írta, hogy az *államérdekkel* foglalkozik, nem azt írta, hogy a *politiká*hoz ért, hanem a következőket: „s mert a szerencse úgy hozta, hogy nem értek a gyapjúhoz vagy a selyemhez és a kereskedéshez sem, csak az állam ügyeihez, így vagy elnémulok, vagy ezzel foglalkozom”.[19] Az eredeti szövegben, olaszul a következő kifejezést használja Machiavelli, amikor az állam ügyeivel való foglalkozást jelöli: *ragionare dello stato*, tehát mindenképpen el kell különíteni az államrezon fogalmát az államérdek fogalmától, hiszen más történeti kontextusban és más értelemben használták azokat. Még akkor is, ha a két terminust időnként azonosnak tekintik. Például Halifax márki (1633–1695) 1688-ban megjelenő *A köpönyegforgató* című pamfletjében a két fogalom már összemosódik.

> Mindent mérlegre téve, létezik egy természetes államérdek, egy meghatározatlan, az emberiség közös javában gyökerező valami, mely halhatatlan, s minden átalakulás és forradalom közepette is fenntartja eredeti jogát arra, hogy megóvja a nemzetet, amikor a törvény betűje talán pusztulni hagyná. [...] S mivel így van, egy bölcs fejedelem ahelyett, hogy ellentmondana ezen államérdek igazának, minden eszközzel arra fog törekedni, hogy az az ő oldalán álljon, s így biztonságban legyen.[20]

A szerkesztő által készített jegyzetben pedig a következő olvasható: „Halifax – James Harrington mellett – Machiavelli egyik első nagy tisztelője volt. Az eredetiben szereplő *reason of states* a *ragione di stato* tükörfordítása.”[21]

Az élete első szakaszaiban még pamfletíró Leti az évek múlásával minden bizonnyal tapasztalatai, élményei, valamint folyamatos tanulás révén jutott el azon művei publikálásáig, amelyekből már egy érettebben, ko-

---

[18] Ibidem, 55.

[19] Niccolò Machiavelli, *La Mandragola, Belfagor, Lettere,* a cura di Mario Bonfantini, Milano, Mondadori, 1991, 84–87.

[20] *Konzervativizmus 1593–1872. Szöveggyűjtemény,* szerk. Kontler László, Budapest, Osiris, 2000, 33.

[21] Ibidem, 57.

molyabban gondolkodó, a jog, a politika iránt érdeklődő szerző pályája bontakozik ki előttünk. Valóban jóval kevesebb azoknak a műveknek a száma, amelyekben a politikai gondolkodó, a történész Leti mutatkozik meg, de az a tény, hogy ebben a műfajban is kipróbálta magát, arra enged következtetni, hogy egyrészt az író személyisége, másrészt olvasói felkészültsége is változott az idő előrehaladtával.

Amikor Gregorio Letit az itáliai politikai gondolkodók sorába igyekszünk beilleszteni, *Il Cerimoniale historico e politico* (*Történelmi és politikai ceremónia*, Amsterdam, 1685) című műve mellett feltétlenül meg kell említeni egy 1678-ban kiadott könyvet, melynek címe: *La bilancia politica di tutte le opere di Traiano Boccalini (Traiano Boccalini összes műveinek politikai mérlege).* Ennek nem szerzője, hanem csak szerkesztője Leti. A könyv elején található két levél. Az egyiket álnéven (Giorgio Terel) Leti írta az olvasóknak, a másikat egy könyvkereskedő, Giovanni Hermano (Johann Hermann) Widerhold Letinek. Számunkra több szempontból is fontos információkat tartalmaznak ezek a levelek. Leti az olvasót két jelzővel is ellátta. Kíváncsi *(curioso)* és politikai *(politico)* olvasóknak szólt a dedikáció, amelyekből mindenesetre megtudhatjuk, hogy Leti immár a politikai információk iránt érdeklődő, nyitott, sőt politikailag elegendő információval rendelkező, képzettebb olvasók figyelmét, kegyét akarta megnyerni. Mivel ez a könyv tulajdonképpen Traiano Boccalini Tacitus műveihez írt kommentárjait tartalmazza, feltehetően az a réteg, amelyet Leti és a kiadó megcélzott a könyv megjelentetésével, ismerte, akár felületesen is, mind Tacitus, mind Traiano Boccalini műveit. Traiano Boccalini

> egyike volt azoknak, akik meggyőzően tudták alkalmazni a nem sokkal korábban újra kiadott Tacitust arra, hogy a Machiavelli által megteremtett itáliai politikatudományt megízesítsék. […] Olyan értelmiségi, aki leleplezi a hatalom gonosz indítékait, ám ennek ellenére vonzásából nem tud kiszakadni: ugyanazok a gondolatok, amelyek morálisan taszították, intellektuálisan lenyűgözték. […] Könnyedén felismerte, milyen típusú kompromisszumokra épül a politika, de nem lázadt fel a politika inherens logikája ellen: csak annyit állapított meg, hogy e területen az embernek „vitorláit az uralkodó széljárásához kell igazítania”.[22]

Traiano Boccalini (1556–1613), a pápai állam egyes városainak (Benevento, Argenta, Matelica, Sassoferrato) kormányzója volt, Velencébe menekült

[22] Horkay Hörcher, Államrezon és konzervativizmus, 58.

nyílt spanyolellenessége miatt. A *Commentari sopra Tacito (Kommentárok Tacitushoz)* és a *Pietra del paragone politico (Politikai próbakő)* című műveiben antimachiavellista és az államrezon tagadója, de ugyanakkor használta mind Machiavellit, mind Tacitust, mint olyan szerzőket, akik a zsarnokok csalárdságait leplezték le. Az olasz szabadság támogatója volt, aki a velencei modell alapján képzelt el egy arisztokratikus köztársaságot. Alakja meghatározó, még Giovanni Boterónál is jelentősebbnek tartja Meinecke. Leti a fent említett levélben Boccalinit méltatlanul elhanyagolt íróként tartja számon, s ezzel a művével igyekezett megadni neki azt a dicsőséget, amellyel valójában az „írók Capitoliumába"[23] kellene helyezni őt. Johann Hermann Widerhold Letinek írt leveléből pedig megtudjuk, hogy a könyvkereskedő a birtokában lévő Boccalini-mű kiadásához keresett társakat, nyomdát, írót. Widerhold Leti személyében találta meg azt a társat, akire a kéziratot rá lehetett bízni, akinek felkészültsége az együttműködéshez adott volt. A levélváltásból kiderül, hogy Leti birtokában volt hét Boccalini által írt levél, valamint Boccalini fiától származó iratokkal is rendelkezett. Egy igazi üzleti tárgyalás tanúi lehettek azok az olvasók, akik ezt a könyvet a mellékelt levelekkel a kezükbe vették. Az üzlet létrejött. Leti a birtokában lévő, Boccalini kezéből származó leveleket adta, Widerhold pedig Boccalini Tacitus-kommentárjait. Leti számára fontos volt, hogy ez az új, politikai témát tárgyaló könyv megszülessen. Fontosnak tartotta, hogy Boccalini műve ismertté, ismertebbé váljon. Ezt újabb bizonyítéknak tekinthetjük amellett az állítás mellett, mely szerint Letit valójában politikai íróként is számon kell tartani. Ugyanis „kevés idő telt el attól az időszaktól, amikor az államrezon mint kifejezés beépült a köznyelvbe, addig, amíg azt a politikával azonosították."[24] Leti mindig is feltételezte, hogy olvasói egyfajta politikai tájékozottsággal rendelkeznek. „A *ragion di stato* kifejezés nagyon hamar népszerű lett. Boccalini ironikusan írja egyik levelében, hogy »a tereken még a halárusok is belemerülnek a *politiká*ról és az *államrezon*ról való beszélgetésbe«."[25] Tehát az *államrezon* közbeszédbe kerülése, és annak a politikával való azonosítása rövid idő alatt zajlott le. Traiano Boccalini 1613-ban kiadott *Ragguagli di Parnasso (Parnasszusi jelentések)* című művében már körvonalazódik ez

[23] *La bilancia politica di tutte le opere di Traiano Boccalini,* II, a cura di Gregorio Leti, Castellana, Giovanni Hermano Widerhold, 1678, 7.
[24] Maurizio Viroli, *Dalla politica alla ragion di stato. La scienza del governo tra XIII e XVII secolo,* Roma, Donzelli, 1994, 166.
[25] Ibidem, 173. Kiemelés tőlem.

a folyamat, amit ennek a könyvnek 1626-ban William Vaughan által készített angol fordításában szereplő címe is bizonyít: *The New-found Politicke*. Az angol fordító a stílus és a tartalom újdonságát akarta az új címmel kiemelni.[26] Maurizio Viroli, amikor az államrezon terminus fejlődését vizsgálja, Letiről megállapítja, hogy az író a politika kifejezést ironikusan használja, *Dialoghi politici*[27] című munkájában így ír róla: „a politika olyan édes, hogy mindenki szeretné magáénak tudni. Az alattvalók, az alacsonyabb származásúak, akik nem foglalkozhatnak vele, legalább beszélni szeretnének róla."[28] Leti Boccalini művéhez fűzött figyelemre méltó megjegyzése alapján – „az államrezon baráti rokona a fejedelmeknek és mindazoknak, akik tőlük javakat, kegyelmet és szívességet óhajtanak"[29] – annak az itáliai tradíciókat követő politikai íróknak a sorába helyezhető, akik között Paolo Paruta, Giovanni Botero, Ludovico Zoccolo neve áll.

A velencei származású és politikai megbízásokat kapó Paolo Paruta (1540–1598) – aki VIII. Kelemen alatt követ is volt – a *Della perfezione della vita politica (A politikai élet tökéletességéről)* című párbeszédes művében már a XVI. század végén a politikai élet és az erkölcs közötti kapcsolat problematikáját járta körbe. Ő a megoldást az erénybe vetett hitben látta. Az erény gyakorlását egy olyan kormányzási formában képzelte el, melyben egyszerre volt jelen a monarchia, az arisztokrácia és a demokrácia. Minden bizonnyal a Velencei Köztársaságot idealizálta, és nem érzékelte azt, hogy ennek az államnak nincs politikai jövője, ha azt európai dimenzióba helyezzük. Paruta még számos könyvet írt, többek között a *Storia della guerra di Cipro (A ciprusi háború története)*, a *Discorsi politici (Politikai beszédek)* és a *Storia Veneziana (Velence története)* című műveket. Ez utóbbi annak a folytatása, amelyet még Pietro Bembo kezdett el a velencei szenátus megbízásából.

Általában a vallási érzület és a politikai gyakorlat kibékítése csak elméleti szinten sikerült. A piemonti származású Giovanni Botero (1543–1617), jezsuita tanár, aki Franciaországban és Spanyolországban is tanított, Carlo Borromeo, I. Károly Emánuel legátusának titkáraként halt meg. Rendkívül termékeny író, valódi poligráf volt. A tízkötetes *Della ragione di Stato (Az államrezonról)* című, 1589-ben megjelent művében a politikai élet

[26] Ibidem, 166.
[27] Gregorio Leti, *Dialoghi politici*, 1666, 72.
[28] Idézi Viroli, *Dalla politica alla ragion di stato*, 166.
[29] Gregorio Leti, *La bilancia politica.*

és a vallás közötti megegyezést javasolja. Az új elem, amit ő a politikai diskurzusokba vezetett be, az 1588-ban megjelent *Delle cause della grandezza delle città (A városok nagyságának okairól)* és a *Relazioni universali (Egyetemes kapcsolatok)* című művekben közölt gazdasági, gazdaságföldrajzi, illetve statisztikai adatok. Giovanni Botero megtisztította az államérdek fogalmát a rárakódott immoralitástól, és így beemelte a közbeszédbe. Szerinte az államérdek célja az, hogy létrehozzon, fenntartson és megnagyobbítson egy államot. A politika művészete pedig az, hogy a fejedelemnek meg kell őrizni önmaga és államának reputációját, mind kifelé, mind saját alattvalói felé. Azaz a fejedelemnek tudatosítania kell a különbséget közte és alattvalói között. Botero, miután a politikát elhatárolta az államfilozófia értékeitől (igazságosság, barátság, egyetértés), és helyettük a reputáció megőrzésével és kiterjesztésével azonosította, tulajdonképpen az *arte dello stato* elveit követte. Mivel az *arte dello statót* megszabadította az immorális vonatkozásoktól, így nevezhette *politikának* is.[30]

Giovanni Antonio Palazzo 1609-ben a *Discorso del governo e della ragion vera di stato (Értekezés a kormányzásról és a valódi államrezonról)* című művében azonosítja e két fogalmat: az *arte dello stato* és a *ragione di stato* ugyanazt jelentik nála. „Mindkettő Istentől származik, aki ezt az embereknek a törvényekkel és írásokkal tanította meg."[31] Palazzo különbséget tesz igazi és a hamis államrezon között. „Az igazi államrezon azonos a politika régi koncepciójával, az igazságon és az erényen alapul. Célja a közösség megtartása. Míg a hamis az ambícióra, a türelmetlenségre és az egoizmusra támaszkodik. Célja a közösség lerombolása."

A faenzai származású Ludovico Zuccolo (1568–1630) az államrezont mint pozitív értéket fogta fel, amely az államformával kapcsolatban kap jelentést, attól függően, hogy a jó fejedelem azt jó vagy rossz cél érdekében alkalmazza. Szerinte a „*ragione di stato* azokat a cselekedeteket jelenti, amelyekkel meg lehet alapozni és tartani egy államot. Az államok különbözősége miatt tehát különböző államrezonra van szükség."[32] Scipione Ammirato szintén különbséget tesz jó és rossz államrezon között: a jó államrezon a törvények megváltoztatását jelenti a közjó javára, míg a rossz államrezon az önös érdekek előtérbe helyezését vonja maga után.[33]

---

[30] Viroli, *Dalla politica alla ragion di stato*, ix.
[31] Ibidem, 180.
[32] Ibidem, 181.
[33] Ibidem, 179.

Meinecke világított rá arra, hogy – nemzetközi perspektívába helyezve – az államrezon doktrínája és az államérdek között „fogalmi és történelmi kapcsolat”[34] van.

Cesare Ripa (†1622) *Iconologiá*ja 1593-ban jelent meg először, benne a *Ragione di stato* allegóriája egy vértbe öltözött, sisakos női alak. Minden apró részlet külön jelentéssel bír, egyben magyarázattal szolgál a kép „olvasójának”. A teljes szövegben minden részletre kitérő magyarázatot kapunk az államrezon allegóriájának értelmezéséhez, éppen ezért érdemes az egészet idézni. Nem nehéz benne fellelni azokat a kulcsszavakat, amelyek Leti könyvében is szerepelnek: például a szemek és a fülek a kémeket szimbolizálják. Letinél pedig azt olvashatjuk, hogy a követek tulajdonképpen nemes kémeknek tekinthetők.

Ripa államrezonja tehát egy

> páncélingbe és sisakba öltözött nő, oldalán szablyával. Páncélinge alatt kék színű alsóruhát visel, telehímezve szemekkel és fülekkel. Jobb kezében botot tart, s lássék, hogy hátrafelé sújt vele, ahol a mákgubók nőnek. A legnagyobbak fejei a bot csapása alatt már a földön hevernek, úgyhogy csak a szár áll magában.
>
> Balját egy oroszlán fején nyugtatja, s jobb lába alatt egy könyv legyen IUS [jog] felirattal.
>
> Azért festjük fegyveresnek, mert aki ilyen érdekkel él, azt akarja, hogy erővel uralhasson mindent, fegyverek vagy más eszközök révén. Szemekkel és fülekkel telehímzett kék öltözékben ábrázoljuk, hogy így mutassuk uralma iránti féltékenységét. Mindenütt kémek szemeit és füleit szeretné ugyanis elhelyezni, hogy így jobban megvalósíthassa saját terveit, és elmetélhesse másokét.
>
> A bottal azt mutatjuk, hogy az államérdek olyanok sajátja, akik országukban vagy fejedelemségükben uralkodókká válnak. Emellett mindenkinek, még ha nem fejedelem is, meglehet a magához mért ilyenfajta érdeke, amellyel saját dolgait kormányozza az általa óhajtott cél felé. A földre vert mákfejek, amint leírtuk, azt jelentik, hogy aki az államérdekkel él, sosem hagy másokat akkorára növekedni, hogy azok kellemetlenséget okozzanak neki. Ilyen választ adott Tarquinius is fia követének: *A király, mintha mérlegelné, hogy mit tegyen, kiment a palota kertjébe, fiának hírnöke követte, ott föl s alá járkálva, úgy mondják pálcájával lecsapdosta a mákvirágok fejét,* mint Titus Livius elbeszéli első könyvében.

---

[34] Meineckét idézi Maurizio Bazzoli, Ragion di Stato e interessi degli stati. La trattatistica sull’ambasciatore dal XV al XVIII secolo. *Nuova Rivista Storica,* 2002/2, 317.

> Az oroszlánt azért állítjuk melléje, mert természete hasonló azokéhoz, akik az államérdek révén törekszenek szüntelenül nagyobbak lenni mindenki másnál, s az éber őrködés okán, amellyel állapotának megőrzésére ügyel.
>
> A javasolt könyv a IUS mottóval azt mutatja, hogy a polgári értékek olykor kárt szenvedhetnek, nem is annyira az uralkodás érdekében, hanem inkább a köz hasznára. Így például a fejedelem olykor elengedheti egyesek halálbüntetését, akik a polgári jog révén arra rászolgáltak volna, hogy ehelyett inkább igazságos háborúban szolgálják őt, s itt igen gyakran erényes és kiváló embereknek bizonyulnak.[35]

Botero rávilágított arra a XVII. századtól Európa-szerte egyre jellemzőbb tényre, hogy a fejedelem azonosulni látszik az állammal. A fejedelem bármikor behelyettesíthető lesz az állam, a politika szavakkal, az a fejedelem, akinek személyében egyre inkább az abszolút hatalom megjelenése realizálódik.[36]

Mint említettük, Gregorio Leti ironikusan közelíti meg a politika fogalmát. A *Politikai dialógusok* című könyvében tulajdonképpen azonosítja a politikát az államérdekkel. Bár itt egyszer sem használja az *interessi dello stato* (államérdek) kifejezést, mégis az olvasó számára egyértelműen írja le azt úgy, hogy mindvégig a *politica* terminust használja.

> Ha ártatlanokat ölnek meg az uralkodók vagy minisztereik, kegyetlenségüket leplezendő azt mondják, hogy a politika akarja így. Ha a királyság számára szükséges személyeket száműznek, azt mondják, a politika akarja így. Ha kevésbé tehetséges hadvezéreket küldenek a legnehezebb csatákba, csak azért, hogy azok életüket veszítsék és ne akadályozzák meg a másik sikerét, azt mondják, a politika akarja így. Ha szegénységbe taszítják a leggazdagabb embert, azt mondják, a politika akarja így. Ha ok nélkül börtönbe vetnek valakit, azt mondják, a politika akarja így.[37]

Egyértelműen szól itt arról, hogy a XVII. század végén a politika alatt a hatalom megtartását értették.

Leti művében tehát többször előfordul az államérdek terminus, de jelentése alapján már összemosódik azzal a politikával, amelyet a fejedelem személye testesít meg.

---

[35] Sajó Tamás fordítása. Cesare Ripa, *Iconologia,* Budapest, Balassi, 1997, 506–508.

[36] Vígh Éva, *Éthos és Kratos között. Udvar és udvari ember a 16–17. századi Itáliában*, Budapest, Osiris, 1999, 71.

[37] Idézi Viroli, *Dalla politica alla ragion di stato,* 176.

Settecento, ottocento, novecento

Béla Hoffmann

TRA LIRICA APOSTROFICA E AUTOAPOSTROFICA
Momenti nuovi del linguaggio poetico in A se stesso *di Giacomo Leopardi*

E palpita e martella alla rinfusa
come una volta, e si riposerebbe
di nuovo come allora.
(Ogarev)

Il canto *A se stesso,* parte del *Ciclo di Aspasia,* gruppo di cinque liriche tardive, scritte da Leopardi tra il 1831 e il 1835, si presenta come un «documento» del cosiddetto pessimismo leopardiano, del tentativo «eroico» di rassegnarsi alle disillusioni dell'essere, di giungere alla «resa dei conti». In questa sede non vorremmo ripetere il pensiero di base di questa poesia, che si coglie anche a livello della dichiarazione verbale, bensì evidenziare i momenti del come questa «resa dei conti» dell'io lirico, grazie alla sua formazione linguistico-ritmica e malgrado la sua apparente semplicità, diventi poetica, cioè vera. Si cercherà dunque di stabilire come questa lirica eviti il sentimentalismo tipico di una *Weltanschauung* pessimistica, l'autocompiacimento e l'autocommiserazione dell'io lirico che minano di frequente e di nascosto l'autenticità poetica delle confessioni.[1] E poiché in questa lirica, considerata *autoapostrofica*[2] solo nel senso della *pars pro toto* e che rivela così anche la propria paradossalità terminologica, la «resa dei conti» si mostra – per il suo carattere autoriflessivo – sotto forma di un dialogo interiore, quindi segnalando la duplicità dell'io lirico disgregato

Il presente saggio è leggibile anche in lingua ungherese (Az aposztrofikus költészet és az önmegszólító verstípus között. A költői nyelv új vonásai Giacomo Leopardi *A se stesso* című versében. *Filológiai közlöny,* 2006/1–2).

[1] A proposito dell'autentico, del bello e del vero cfr. le osservazioni di Hans-Georg Gadamer, Der «eminente» Text und seine Wahrheit. In *Gesammelte Werke,* VIII. *Ästhetik und Poetik,* 1., Tübingen, Mohr, 1993, 286–295; Hans-Georg Gadamer, Von der Wahrheit des Wortes. Ibidem, 37–57.

[2] Su questo problema cfr. le riflessioni di Béla G. Németh, Az önmegszólító verstípusról (Sulla poesia autoapostrofica), 5, 64. In *11+7 vers,* Budapest, Tankönyvkiadó, 1984, 5–70; e quelle di Zoltán Kulcsár-Szabó, A «te» lírai alakzatának kérdéséhez (A proposito della figura lirica di «tu»). In *Az olvasás lehetőségei.* Budapest, Kijárat, 1997, 41–51.

nelle figure contemporanee del parlante e dell'ascoltatore nient'affatto muto – a cui accenna sbrigativamente l'apostrofe «stanco mio cor» –, verremo di conseguenza stimolati non tanto a non ascoltare, quanto piuttosto – servendoci del termine di Frye – a «origliare», a «spiare» la poesia.[3]

Ma vediamo subito il testo da analizzare:

A SE STESSO

Or poserai per sempre,
stanco mio cor. Perì l'inganno estremo,
ch'eterno io mi credei. Perì. Ben sento,
in noi di cari inganni,
non che la speme, il desiderio è spento.
Posa per sempre. Assai
palpitasti. Non val cosa nessuna
i moti tuoi, né di sospiri è degna
la terra. Amaro e noia
la vita, altro mai nulla; e fango è il mondo.
T'acqueta omai. Dispera
l'ultima volta. Al gener nostro il fato
non donò che il morire. Omai disprezza
te, la natura, il brutto
poter che, ascoso, a comun danno impera,
e l'infinita vanità del tutto.

Il titolo *(A se stesso)* della lirica segnala chiaramente come oggetto il discorso interiore dell'io lirico: segnala chi parla e, al tempo stesso, colui al quale si rivolge. Accenna alla coincidenza tra destinatario e mittente, tra oggetto e soggetto nell'io lirico e, paradossalmente e contemporaneamente, all'atto del distanziarsi compiuto dal parlante in se stesso, nel senso che ci presenta la distanza in quest'unità e l'unità dell'io, sia come unità di «isolamenti» e opposizioni entro se stesso, sia come mutua coesistenza di essi, esistenza reciproca dell'una unità nell'altra. L'enunciato verbale ha per fine l'annullamento della disgregazione interiore che si era già manifestata anche grazie alla forma specifica del linguaggio poetico proprio della composizione. In quest'enunciazione dell'io lirico gli sforzi del discorso carichi di afflato persuasivo, non solo sono evidenti in una retorica esterna delle esortazioni indirizzate dall'io lirico a se stesso,

[3] Northrop Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays,* Princeton University Press, 1957.

ma sono motivati nella loro ragion d'essere dalla connessione di queste esortazioni e dei sentimenti che le destano, che contemporaneamente si contrappongono pure ad esse: l'esser muto e il tacere del cuore, vale a dire di *te,* fa comunque *valere la sua parola* nel ritmo del verso e così conferisce alla parola lirica l'apparenza di *quella internamente dialogica,* in senso bachtiniano. Il titolo della lirica subito e con chiara evidenza esclude il mondo esteriore all'*io* empirico da cui il parlante tenta ad ogni costo di staccarsi. Esaminando a livello verbale l'enunciato, il parlante scambierebbe la sua esistenza priva di illusioni con il nulla, con la morte. Ed è a questo fine che cerca – con la forza della ragione – di abbassare totalmente i palpiti involontari del cuore.[4]

Dato che l'oggetto della lirica è fino alla fine la persuasione stessa, il testo *non può essere articolato tematicamente,* mentre ciò può esser fatto secondo il carattere della *ripetizione* che si presenta nella struttura del tentativo di persuasione. Appelli come «Or poserai per sempre», «Posa per sempre», «T'acqueta omai», che nella struttura discorsiva si manifestano come dichiarazioni *simmetriche* (vv. 1, 6, 11) contraddistinte dalla *maiuscola* all'inizio e unici capoversi sempre più accentuati – per sottolineare gli sforzi effettuati al fine della persuasione, l'improduttività, ovvero la caparbietà del cuore e l'impazienza del parlante – grazie all'invito a riposare rivolto al cuore (nella frase «Dispera / l'ultima volta») si ampliano, assumendo il significato del cuore immoto e muto, fino a divenire desiderio di autoabolizione, di morte, di non-essere. Oltre al fatto che le ripetizioni comportano riempimenti di significato e che non sono solo copie dell'una e dell'altra, la loro motivazione crea a livello del pensiero *una struttura poetica in ampliamento:* ciò deriva dalla disillusione personale dell'io lirico e passa per l'indegnità dell'esistenza terrestre e della vita, fino a diventare dolore e sorte comuni a tutta l'umanità soggetta alle forze cieche della Natura, per poi caratterizzare l'essere totale con la sentenza dell'Ecclesiaste («Vanitas vanitatum et omnia vanitas»; Eccl 1,2).

Il desiderio unitario del non-essere è però fissato non solo a livello della dichiarazione verbale e grazie al carattere traslato della trasposizione di significato, ma anche da un momento ritmico, così che tutti e tre gli

---

[4] Se *tutto dipende dal cuore,* allora la ragione – come osserva Martinelli a proposito di Leopardi e Foscolo – è «un dono funesto della natura»; vale a dire che «l'istinto della vita che la natura ci ha instillato, si deve considerare come un dono inutile e tragicamente pericoloso» (Bortolo Martinelli, Ugo Foscolo: le ragioni della poesia, 28. *Testo,* 1990/20, 5–51.)

appelli costituiscono *versi discendenti.* Conducono dalla superficie alla profondità, dalle illusioni alla realtà, dalla speranza alla presa di coscienza «eroica» (e razionale) della mancanza assoluta di prospettive. Gli appelli in versi discendenti, oltre a segnalare già per mezzo delle loro ripetizioni l'insaziabilità del cuore, l'oggetto e la direzione del suo desiderio, a livello dei *fonemi,* per via delle consonanti *p* e *r* che vengono pronunciate dure e stridule, alludono all'amara fermezza della decisione: «O*r* *p*ose*r*ai *p*e*r* sem*pr*e»; «*P*osa *p*e*r* sem*pr*e». Il pronome posto all'inizio del verbo e del verso in «*T*'ac*quet*a omai», e i fonemi *t* e *qu,* la mancanza del fonema *r* nell'«omai», suggeriscono un incoraggiamento non meno deciso anche se *silenzioso,* ma che ìncita a *spegnersi.* Ma è così anche nel primo verso, in cui l'apocope di *ora* in *or* rende ancor più accentuato il rimprovero indirizzato dall'io lirico a se stesso. Allo stesso modo è funzionale, e ne rafforza il significato, il verso discendente «stanco mio cor» (v. 2) in cui il cuore desta la sensazione di buttare giù con il suo ultimo e unico palpito il peso che si è assunto come illusione finale ed *estrema.* Così la prima parola del secondo verso («stanco») contiene in sé anche il significato dell'ultima («estremo») e, in armonia con la lirica intera, accresce la stanchezza del cuore fino ad una fatica inestinguibile, *infinita* ed *estrema.*

Dunque, la ragione si rivolge al cuore, ma il ritmo delle sue parole che mirano a convincerlo è diretto dai *palpiti continuamente aritmici* del cuore. È questo fatto a sottolineare le *caratteristiche linguistico-poetiche* della lirica. Questa qualità linguistico-poetica deve essere ascritta a numerosi fattori: oltre alla confusione apparente ma ciononostante funzionale dei settenari e degli endecasillabi dei versi, alle soluzioni foniche e ritmiche e al fatto evidente che la ragione è ancora nella prigione dei propri sentimenti (con l'uso dell'attributo «cari» la ragione rivela involontariamente una certa comunità non ancora annullata del punto di vista proprio del cuore),[5] un momento significativo è rappresentato dalla *pulsazione del discorso imbevuto di continue pause,* che si mostra negli incipit di alcune frasi posti a mezzo dei versi, alle brevi dichiarazioni appena accennate, quasi buttate lì, alle frasi formate da una o due parole e a quelle che si articolano per mezzo di virgole, a testimoniare lo stato emozionale del parlante. In questa lirica tutte le enunciazioni hanno la stessa importanza,

[5] V. Giacomo Leopardi, *Canti,* a cura di Giuseppe e Domenico De Robertis, Milano, Arnoldo Mondadori, 1978, 382.

vale a dire che il discorso non subordina un pensiero all'altro. Le constatazioni non hanno tra di loro un rapporto causale, bensì complementare: ognuna di esse *è ugualmente evidenziata.* Questa complementarietà si diffonde fino ad abbracciare i vari livelli dell'essere, per poi mostrarcelo quale pura negatività.

Tornando alla questione del tessuto poetico della lirica, un'altra sua caratteristica va rilevata nella forma assai frequente dell'*enjambement,* per quanto esso sia presente in forma indebolita a causa delle costruzioni subordinanti. Fenomeno che, anche in senso generico, può essere descritto come il trionfo del verso sulla sintassi: il suo significato vero e proprio può essere colto solo nel processo della lettura, nella contemplazione *visiva* dei versi, nello specchio di un testo caratterizzato in essenza nel suo stato di essere *scrittura.*[6]

Il fenomeno della mancata armonia tra il pensiero (la sintassi) e i versi, secondo cui dopo il primo non una volta si vede una *chiusura,* e cioè un *punto fermo entro il verso* (vv. 2, 3, 6, 7, 9, 11, 12, 13), viene per così dire evidentemente accompagnato dal fatto che grazie all'enjambement la fine dei versi, *a livello del pensiero,* si «sporge» nel verso successivo, in maniera dominante. Tutto ciò mette in sintonia – in armonia con il livello fonologico e ritmico – il pensiero dichiarato con il ritmo dei palpiti del cuore. È particolarmente significativo l'enjambement tra *brutto* e *poter* in cui il primo membro si troverà in posizione di rima con quel *tutto* che chiude la lirica, a trasporre e diffondere il carattere fatale, indifferente e insidioso della Natura su *tutto* l'universo.[7] Questa rima rafforza la già

[6] Analizzando il ruolo dell'*enjambement* nella strutturazione della poesia possiamo giungere alle seguenti conclusioni: se la poesia viene pubblicata in una forma orizzontale di scrittura (ovvero secondo l'uso dei testi narrativi tradizionali) allora – nonostante riconosciamo di star leggendo una poesia, grazie al suo ritmo linguistico – la tensione semantica attribuibile appunto alla sua strutturazione verticale svanirebbe quasi completamente. Sotto questo stesso aspetto va notato che nel corso della recitazione di una poesia la presenza dell'*enjambement* costringe necessariamente l'interprete a scegliere tra la struttura sintattica e il «pensiero» ritmico proprio del linguaggio poetico. Si può sceglierne solo l'una o l'altro, a un tempo. Ecco perché la tensione destata dalla duplicità che viene conservata nella forma scritta, svanisce anche in questo caso. Dunque il «rispetto» verso le forme poetiche tradizionali fissate per iscritto in confronto sia all'interpretazione delle poesie a voce, che alla registrazione per iscritto in forma orizzontale, conserva l'inesauribilità, «l'infinità delimitata» della poesia. Non fa alcuna concessione alla totalità, ovvero alla voce di un silenzio momentaneo, alla possibilità di conferire voce alla pausa, e infine alla pausa stessa, parte anch'essa della poesia.

[7] *Antologia leopardiana,* a cura di Gianfranco Contini, Firenze, Sansoni, 1997, 93.

menzionata struttura ideale in espansione, e circondandola la chiude con un punto finale. La chiusura dei pensieri con un punto fermo, e in armonia con i versi, si verifica in realtà solo in tre casi, vale a dire dopo le tre «unità» che iniziano con maiuscole («[...] il desiderio è spento.»; «[...] e fango è il mondo.»; «[...] e l'infinita vanità del tutto.»). Un'eccezione significativa va intravista nel verso 15 («comun danno impera»), che potrebbe essere chiuso con punto. A proposito della contrapposizione di ritmo e sintassi, Contini a diritto osserva che essa sta per spostare il carme di Leopardi nella direzione di un canto funebre composto in *adagio.*[8]

Un'ulteriore caratteristica del testo può essere colta nel «disordine» delle parole entro la sintassi, testimoniato dalla rottura continua nel discorso, dall'intensità della pronuncia provocata da alcune parole e da una fila quasi ininterrotta di accenti (vv. 3–5: «Ben sento, / in noi di cari inganni, / non che la speme, il desiderio è spento.»), nella forma di gradazione che si ottiene con una tecnica di attesa voluta, ottenuta dallo scambio delle parti della frase, dall'accentuazione propria dell'organizzazione sintattica. Tutto ciò viene ancor più rafforzato quando è una doppia negazione a provocare la pulsazione dell'enunciato (cfr. vv. 7–9: «Non val cosa nessuna / i moti tuoi, né di sospiri è degna / la terra.»). Ma accanto alle forme consuete della negazione grammaticale si presentano anche i momenti della *negazione speculativo-concettuale* a formare con le prime una rima specifica che si rivela o nella dichiarazione di una vita non vivibile e senza alcuna prospettiva («Perì l'inganno estremo»; v. 2) o nel privare l'essere di ogni sua qualità positiva («Amaro e noia / la vita, altro mai nulla; e fango è il mondo.»; vv. 9–10), o infine nell'esprimere un'ironia rassegnata («Al gener nostro il fato / non donò che il morire»; vv. 12–13). Oltre a tutto questo si deve ricordare che l'uso de *il morire* al posto de *la morte* allude più intensivamente al «dono» unico della sorte umana, secondo cui la vita è *vita data nella sua scomparsa,*[9] e cioè non uno stato ad essa successivo, mentre nell'enunciato «Amaro e noia / la vita», privo del predicato verbale, l'amarezza e la noia non si presentano come qualità di vita, parti organiche di essa, ma le subentrano addirittura rendendo la parola stessa («la vita») una ripetizione superflua. La disperazione può diventare

[8] Ibidem.

[9] Non a caso viene spesso menzionato il nome di Heidegger, cfr. Emanuele Severino, Il pensiero di Leopardi e l'Occidente, 343. In *Il nulla e la poesia,* Milano, Rizzoli, 1990.

un unico momento positivo ma imbevuto d'ironia per la certezza della cessazione che si espande fino ad abbracciare tutta l'umanità.

La duplicità divisa dell'io lirico nelle «figure» contemporanee del parlante e dell'ascoltatore prescrive, per così dire, subito un dibattersi tra i termini quale tema della lirica, creando una contrapposizione semantica tra la parola iniziale e quella finale del primo verso *(or–sempre),* segnalando la tensione tra l'istante e l'eternità, l'infinito, vale a dire il nulla e il naufragare desiderato dall'istante nell'atemporalità del nulla: dato che l'io lirico non è in grado di risolvere la tragica situazione esistenziale, non esiste altra soluzione che il subitaneo compimento di quell'unico evento che gli è esclusivamente possibile, l'esclusione della coscienza. Il primo verso però, oltrepassando la registrazione della tensione tra l'istante e l'infinito temporale sull'asse *orizzontale,* ripete questa contrapposizione anche sull'asse *verticale* della lirica, rendendola conclusiva: la prima e l'ultima parola *(or–tutto),* grazie allo spostamento di significato, convertono la relazione temporale *(or–sempre)* nello *spazio* dell'immensità, dell'essere intero che la contiene *(or–tutto)* creando così una nuova forma semanticamente compiuta e completa di ripetizione.

Cercare di caratterizzare la lirica come forma di emanazione emotiva dell'io potrebbe essere accettato – sia pur in parte – solo se in essa, in modo paradossale vedessimo tutto sommato un tentativo che mira ad annullare i sentimenti e l'io stesso, ovverosia il richiamo all'autodistruzione indirizzato al cuore. E se è così, allora nell'apostrofe «stanco mio cor» dobbiamo sottolineare proprio il tono riservato della rassegnazione, aggiungendo subito che il ruolo dell'apostrofe nel rappresentare uno stato esistenziale si presenta in modo che «stanco mio cor» come l'oggetto dell'enunciato sembra diventarne anche soggetto, fino a costringere il parlante ad accettare la sua volontà rendendolo, per così dire, oggetto.[10] Questo fatto spiega come mentre nello stadio iniziale della nascita della

[10] Culler osserva che «il vocativo dell'apostrofe è un mezzo di cui la voce poetica si serve per creare relazione con un oggetto che l'aiuta a realizzare se stesso. L'oggetto è immaginato come soggetto, come *io* che, da parte sua, implica un certo tipo di *te* […] [L'apostrofe] è la pura incarnazione della pretesa poetica.» («the vocative of apostrophe is a device which the poetic voice uses to establish with an object a relationship which helps to constitute him. The object is treated subject an *I* which implies a certain type of *you* in its turn […] It is the pure embodiment of poetic pretension»; Jonathan Culler, Apostrophe, 142, 143. In *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction,* Ithaca, Cornell University, 135–154.)

lirica la denominazione di chi viene interpellato nella figura dell'apostrofe si troverà – grazie alla disposizione delle parole – alla fine della struttura sintattica, nell'ultima parola posta davanti al punto fermo, a esprimere che l'io lirico (la ragione) vuole opprimere in sé la voce dell'altro (il sentimento), in seguito questa voce – assumendo per sé il carattere di soggetto – diventerà sempre più intensa: la sua presenza nella regolamentazione e nella scomposizione del ritmo del discorso significa sostanzialmente che è questo fenomeno a rendere il *discorso* un *discorso poetico,* cioè *poesia.* Al tempo stesso l'attributo del cuore («stanco») è in palese contraddizione con il carattere ritmico della lirica e *si traspone* sulla stanchezza dell'io lirico, del parlante verbale, come viene sottolineato dai frequenti vocativi. Quanto sinora esaminato ci spiega le ragioni della mancanza in questa lirica dell'immagine pseudoidillica caratteristica della poesia leopardiana. Questa «novità» leopardiana viene poi sottolineata dal fatto che il «parlante verbale» si serva dei verbi o all'imperativo o all'indicativo presente, rimarcando in tal modo l'espressione di una condanna generica, ovvero al passato remoto dell'indicativo, distaccandosi definitivamente non solo dal passato ma anche dalla rievocazione di esso, lasciandosi dunque alle spalle la teoria del *sentimentale moderno* («credei»; «perì»; «palpitasti»). In questa lirica, dunque, la lotta tra la ragione e il cuore emerge *anche* al livello generico della poetica leopardiana, oltrepassando però l'armonia finora evidenziata con essa: ormai si avverte chiaramente non solo l'impossibilità della poesia antica – imparentata con la fantasia creativa del fanciullo e il cuore – nell'epoca della logica e filosofia, ma anche la vanità del sentimentale moderno. Negli appelli a tacere e nelle ragioni della persuasione, purtuttavia «trema» *la voce del cuore,* perché esso è la rievocazione stessa, la *poesia del sentimentale moderno.*

La divisione dell'io lirico, avvertibile fino alla fine del discorso interiore, si solleva – in chiusura della poesia – su un altro livello e si incunea tra esso e la voce «d'autore» che si crea linguisticamente-poeticamente nel tessuto della lirica. Poiché la terza unità della lirica è più lunga di un verso (5-5-6) – anziché terminare con il verso 15 come ci si aspetterebbe – questo segmento finale («e l'infinita vanità del tutto») rompe l'ordine formale regolare della divisione intellettuale della lirica – naturalmente nonostante l'intenzione dell'io lirico o del parlante – e caratterizza la lirica stessa come vanità e illusione superflua, poiché il pensiero contenuto in quell'«Omai disprezza» si traspone anche su essa. Dato che il testo della poesia, come discorso ritmico in cui si realizza questa voce, è non solo

risultato ma anche fonte di tale voce, la lirica trae la sua stessa ragion d'essere dalla negazione. È dunque la lirica a diventare azione.[11]

Le cause della duplicità da noi individuata, ovvero del differenziamento dell'io lirico e dell'autore creato linguisticamente dalla poesia, come anche del fenomeno per cui il parlante stesso viene imprigionato dal linguaggio poetico, sono essenzialmente radicate nel fatto che la parola monologica della forma confessionale lirica, interpretata in senso bachtiniano – in conseguenza dell'apostrofe e del fatto che il ritmo della lirica che scompone il discorso verbale origina uno spostamento semantico –, imita il discorso a due voci, e ciò sembra voler scardinare i limiti del linguaggio del genere lirico.[12]

[11] «Nulla deve accadere nella lirica apostrofica, come vediamo confermato dalle grandi odi romantiche» («Nothing need happen in an apostrophic poem, as the great odes amply demonstrate»; ibidem, 149). Questa lirica leopardiana non si incunea completamente entro le delimitazioni della lirica apostrofica poiché l'*io* cerca di dominare il *tu,* mentre se essa viene osservata nello specchio della lirica autoapostrofica analizzata da Béla G. Németh, sarà l'unità dell'io a diventare problematica. Inoltre, non si sottomette neanche allo schema che toglie ad alcune opere la definizione di autoapostrofismo, *anche* perché in esse l'*io* domina un *tu* impossibilitato e condannato a tacere, poiché nel nostro caso questo certo *tu* «parla» senza sosta, in quanto è lui a voler dominare, malgrado le forze che lo costringono a tacere (cfr. Kulcsár-Szabó, A «te» lírai alakzatának kérdéséhez, 45, 48.)

[12] Naturalmente a diritto si può sottolineare che rispetto alla voce si è dinnanzi al fenomeno dell'oscillazione o che da una parte a causa dell'apostrofe, d'altra però del carattere esortativo si sentono in verità due voci il che rende superfluo di cercare la figura del parlante in modo antropomorfizzante. Se però teniamo in presente solo il ruolo dell'apostrofe disgregante dell'io perdiamo di vista che il discorso dell'io lirico è presente solo come un discorso dato nella ritmica e non si differenzia da essa il che è proprio in essenza di qualsiasi discorso. Della disgregazione della voce del parlante si può parlare, in modo paradossale, solo come di una disgregazione presente entro l'unità della voce poiché altrimenti se si menzionano due voci allora si parla in effetti di un differenziamento il che perde di vista la ritmica del linguaggio poetico e sembra trascurare la specificità del genere lirico. Non a caso troviamo tra i pensieri di Culler la parola *sembra:* «questa figura che sembra creare relazioni tra l'io e l'altro, in effetti può essere letta come atto dell'interiorizzazione radicale e solipsismo» («this figure which seems to establish relations between the self and the other can in fact be read as an act of radical interiorization and solipsism»; Culler, Apostrophe, 146). Cfr. a questo proposito Kulcsár-Szabó, A «te» lírai alakzatának kérdéséhez, 41–51.

Nagy József

FOSCOLO ÉS LEOPARDI: DANTE ÉRTELMEZŐI

Ugo Foscolo és Giacomo Leopardi költő-teoretikusok tevékenysége nyomán zárult le Dante életművének az irodalmi kánonban való azon újraértékelése, melynek XVIII. századi fő kezdeményezői Giambattista Vico, Gasparo Gozzi és Vittorio Alfieri voltak. Foscolót és Leopardit követően immár senki nem kérdőjelezte meg Dante világirodalmi jelentőségű, abszolút költői nagyságát. Azonban a két XIX. századi szerző egymástól igen eltérő módon járult hozzá e kánonmódosításhoz: míg Foscolo az első tudományos értelemben vett Dante-kutató, Leopardi nem folytatott szisztematikus kutatásokat Alighieriről. Jelen tanulmányban Foscolo és Leopardi Dante-exegézisének alapjait vizsgálom.

1. Foscolo kritikai tevékenységéről

Foscolo kritikai munkássága részben összegzi, részben új szempontokkal gazdagítja a XVIII. századi irodalomkritikai kezdeményezéseket, melyeknek lényege az irodalmi jelenségekről *adott kritériumok szerinti értékítéletek* megfogalmazása volt. Közismert, hogy Foscolo fő törekvése a klasszicizmus hagyományának megújítására irányult: Tacitusra alapozva fogalmazta meg zsarnokellenességét, poétikájára nagy hatást gyakorolt

Elhangzott előadásként a Magyar Dantisztikai Társaság 2010. október 22-i ülésén. Köszönetem fejezem ki az alábbi kutatóknak: Andrea Battistini, Paolo Cristofolini, Sallay Géza, Tombi Beáta és Faragó Dániel. Jelen munka a PD 75797 számú OTKA-kutatás keretei közt valósult meg.

Kallimakhosz alexandriai hellenizmusa.[1] Az 1807-es *Esperimento di traduzione della „Iliade" di Omeró*ban *(Homérosz* Íliász*ának fordítási kísérlete)* Homérosz történeti exegézisének alapelveit is megfogalmazta.

Dante (Homérosz, Osszián, Vergilius, Tasso és Milton neve mellett) először az 1796-os „kutatási tervben" tűnik fel, melyben Alighierit tematikailag Homérosszal párosította (akárcsak Ossziánt és Miltont).[2] Az 1796-ban publikált *A Dante (Dantéhoz)* című ódájában már kifejezésre jut azon mitikus hite, mely szerint a költői szó ereje képes felülmúlni a politikai ellenségeskedést és romlottságot.[3] Dante-értelmezését illetően az 1807-ben közölt *Dei sepolcri (A síremlékek)* 173–174. sorai is jelentősek: „e tu prima, Firenze, udivi il carme / che allegrò l'ira al Ghibellin fuggiasco" („S te hallottad, Firenze, őt először, / a Ghibellint, ki énekelt vigaszként", Berczeli Anzelm Károly fordítása). Alighieri alakjának ilyesféle körülírása egyrészt különös, mert a *történeti személy Dante* közismerten fehér guelf volt (hozzátéve, hogy a *Színjáték* száműzetésbeli írásakor már meghaladta mind a guelf–ghibellin, mind a fehér és fekete guelf megosztottságot), másrészt Foscolo szándékaitól teljesen független következményekbe torkollt. Ennek kapcsán Battistini kiemeli: Foscolo az elsők közt interpretálta a *Színjáték*ot „profetikus költeményként", „szent látomásként" („sacra visione"), melyet „szó szerint kell értelmezni, azon interpretátorok exegetikai misztifikálásai nélkül, akik félnek Dantéban a »pápai« teokrácia ellenségét, azon papot felismerni, kinek küldetése az, hogy költői hangja apokaliptikus erejével mind a múltban, mind a jövőben megújítson egy szellemileg térdre kényszerített nemzetet".[4] Az ezoterikus szerzők – Foscolóval ellentétben – a dantei költemény *allegorikus* jelentésszintjének

[1] Vö. Anna Bellio, La critica romantica tra accademia e militanza, 327. In *Storia della critica letteraria in Italia,* a cura di Giorgio Baroni, Torino, UTET, 2001 (első kiadása: 1997).

[2] Giovanni Da Pozzo, Introduzione, xxv. In Ugo Foscolo, *Studi su Dante,* Parte I, a cura di Giovanni Da Pozzo, Firenze, Le Monnier, 1979.

[3] Ibidem. Ezen aspektust Andrea Battistini is hangsúlyozza: vö. Andrea Battistini, Il modello e le suggestioni letterarie. Dante nella tradizione della letteratura e nella cultura popolare, 473. In *„Per correr miglior acque…". Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio,* I, Roma, Salerno, 2001.

[4] Battistini, Il modello e le suggestioni letterarie, 475. Dante pápaellenességének foscolói hangsúlyozását Mario Scotti is kiemeli, kiegészítve ezt azzal, hogy Dante semmiképp nem tekinthető Luther előfutárának: vö. Mario Scotti, Foscolo, 991. In *Enciclopedia dantesca,* II, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984 (első kiadása: 1970). Az idézeteket – ha másképp nem jelzem – saját fordításomban közlöm.

jelentőségét hangsúlyozták: így tudták hatékonyan felhasználni Alighieri művét (és többek közt Foscolo Dante-írásait) saját céljaikra. Luigi Valli az 1928-as *Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d'amoré*ban jellemzően (de inadekvát módon) hivatkozik Foscolóra, Rossettire és Pascolira mint szellemi elődökre,[5] ahogy már Eugène Aroux is az 1854-es *Dante hérétique*-ben osztotta a „ghibellin" Dantéra vonatkozó, Foscolóra és Gozzira visszavezetett tézist.[6] Érdekes megemlíteni, hogy míg a XVIII. század folyamán Dante irodalmi relevanciája vitatott volt, az 1820-as évekre mintha már versengtek volna a nevéért a száműzetésben levő irodalmárok: Foscolo – metodológiai előfeltevéseket is magában foglaló – *Discorso sul testo della Divina Commediá*ja 1825-ben jelent meg Londonban; Gabriele Rossetti (csak a *Pokol* kommentárját közlő) *Commento analitico alla „Divina Commediá"*-ja szintén londoni, 1826-os publikáció. Valójában az ezoterikus értelmezések elterjedéséhez már a Gianvincenzo Gravina 1708-as *Della ragion poeticá*jában felvázolt Homérosz–Dante párhuzam is hozzájárult, mivel – Gravina szerint, aki jellemzően figyelmen kívül hagyta a *Vendégség* és a *XIII. levél* exegetikai elveit – Dante alapjában a beavatottakhoz szól, míg Homérosz műveinek egyaránt van ezoterikus és exoterikus olvasata.[7]

Foscolo 1816-tól haláláig tartó angliai száműzetésében teljesítette ki kritikai tevékenységét, melynek még itáliai eredményei – az említetteken túl – a *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura* (1809) és a *Frammenti sul Machiavelli* (1810); az angliai időszak főbb kritikai munkái az *Essays on Petrarch* (1821–1823), az *A Parallel between Dante and Petrarch* (1823),[8] valamint a *Discorso critico sul testo del Decamerone* (1825). Antonia Mazza nyomán Anna Bellio kijelenti, hogy lényegében Foscolo volt az első modern értelemben vett irodalomkritikus (s ezen belül *dantista*), aki nagy hangsúlyt helyezett az irodalmi jelenségek történeti kontextusban való

[5] Vö. Maria Pia Pozzato, Luigi Valli e la setta dei „Fedeli d'Amore", 153. In *L'idea deforme,* a cura di Maria Pia Pozzato, Milano, Bompiani, 1989.

[6] Vö. Maria L. Lacalle Zalduendo, Il Dante eretico, rivoluzionario e socialista di Eugène Aroux, 85. In Pozzato, *L'idea deforme.*

[7] Vö. Andrea Battistini, Dante in giudizio: requisitorie e apologie, 18–19. In *Dante oscuro e barbaro. Commenti e dispute (secoli XVII e XVIII),* a cura di Bruno Capaci, Roma, Carocci, 2009.

[8] Foscolo Petrarca-tanulmányairól ld. Tombi Beáta elemzéseit: L'influenza di Petrarca su Foscolo. *Nuova Corvina,* 2004/15, 56–64; L'allegoria del tempo nei *Trionfi* di Petrarca e nei *Sepolcri* di Foscolo. In *Petrarca europeo,* a cura di Gianmario Anselmi – Luigi Tassoni – Beáta Tombi, Bologna, Gedit, 2008, 267–281.

elemzésére; Mario Fubini vizsgálódásai alapján pedig azt emeli ki, hogy költészetszemléletében Foscolo a „poeta primitivo" („ősköltő") eszményét állította középpontba.[9]

1.1. *Foscolo Dante-értelmezése*

Foscolo elsőként a kallimakhoszi *Chioma di Berenice (Bereniké hajfürtje)* catullusi latin változatának 1803-as olasz fordításához írt *Della ragione poetica di Callimaco (Kallimakhosz költői értelméről)* című IV. beszédében fogalmazta meg a dantei mű exegézise szempontjából is alapvető elveit, melyek alapján a költészet elválaszthatatlan a vallástól, továbbá „»az ősköltők, nemzeteik teológusai és történészei, vadságában nemes [ferocemente magnanime] korban [...] éltek«. E vicói fényben szemlélte Foscolo Homéroszt és Shakespeare-t, s melléjük Dantét helyezte, aki »Itáliának a barbárság alkonyakor bekövetkezett zűrzavarait mint bátor harcos, lelkes polgár és tiszteletre méltó száműzött« énekelte meg".[10] Egyébként a három említett név egymás mellé helyezése először az 1802-es *Ultime lettere di Jacopo Ortis*ban olvasható.[11]

1.1.1. Az *Edinburgh Review* két cikke

E két (1818. februári, illetve szeptemberi) cikk Foscolo első valóban jelentős Dante-elemzése. Az első cikk a *Színjáték* kommentárjait és kiadásait vizsgálja. A XVI. században Foscolo szerint

> Dante népszerűsége megingott. A görög és a római irodalom iránti kizárólagos hódolat [...] arra tette hajlamossá a kor kritikusait, hogy Dantét szabálytalan és barbár szerzőként értékeljék. Boccaccio és Petrarca lettek az olasz irodalom kizárólagos modelljei [...] Az *Orlando innamorato* és az *Orlando furioso* szórakoztatók és kevésbé fárasztók voltak. A reformáció lángba borította Európát, és Dante a pápákat is Pokolra ítélte. A *Paradicsom*ban maga Szent Péter nyilvánítja ki súlyos invektíváját az Egyház világi hatalmával szemben. A monarchiáról szóló latin művében a Költő a császárok pápákkal szembeni felsőbbségét állította; és a protestáns írók [Dante] tekintélyét „az igazság egyik tanúságtételeként" értelmezték.[12]

[9] Vö. Bellio, La critica romantica tra accademia e militanza, 357–358.
[10] Scotti, Foscolo, 988 (idézetek a *Della ragion poetica di Callimaco*ból).
[11] Vö. Da Pozzo, Introduzione, xxvi.
[12] Ugo Foscolo, Primo articolo della „Edinburgh Review". In *Studi su Dante,* I, 23–25.

1550-től a jezsuiták tevékenysége nyomán Alighierit „lefokozták" – Speroni, Michelangelo és Tasso ennek ellenére nyilvánosan több alkalommal kifejezték Dante iránti rajongásukat. A dantei mű szempontjából a legrosszabb az 1600–1730 közti időszak volt, amikor kommentárja egyáltalán nem, és csak kevés kiadása született. A XVIII. századot illetően Foscolo néhány ismert mozzanatot elevenít fel: a *Lettere virgilianéban* Bettinelli nevetségesnek és barbárnak állítja be Dantét, Tiraboschi pedig – míg Petrarca művét részletesen elemzi – Dantéról csak néhány adatot közöl.[13]

Második cikkében Foscolo történetileg elemzi a VII. Gergely pápa (vagyis a XI. század) és Dante kora közti időszakot: mint Scotti rámutat, Foscolo (Henry Hallammel egyetértésben és Friedrich Schlegellel vitázva) a barbárság és a civilizáció közti, misztikus és vad szenvedélyek által uralt átmenetnek fogta fel e kort, melyet éppen a dantei költészet volt képes megragadni; e tematikát a *Discorso sul testo del poema di Dantéban* bontakoztatja majd ki.[14] Érdekesek a Dante ihlető forrásaira vonatkozó kitételek: említi az epikureizmus, illetve – Cavalcanti kapcsán – az ateizmus feltételezhető hatását; ennek ellensúlyozásaképp hirdette meg VIII. Bonifác 1300-ban a Rómába zarándoklók számára a bűnbocsánatot, és Dante éppen ezért tette saját túlvilági utazását ugyanezen év nagyhetére.[15] A forrásokra vonatkozólag Brunetto Latini jelentőségét is kiemeli, aki a *Tesorettóban* leírja, amint Ovidius egy erdőn keresztül vezeti őt a természet és a filozófia orákulumai keresése végett: többek közt Giambattista Corniani da Orzinovi és Pierre-Louis Ginguené feltételezték, hogy Latini e műve Dante modellje, de e feltételezés először valójában Filippo Villani 1391–1402 között szerkesztett Santa Croce-i *Codice Laurenziano della Divina Commediájában* fogalmazódott meg.[16]

1.1.2. Dante és Petrarca komparatív elemzése

Az 1823-as *A Parallel between Dante and Petrarchban* Foscolo két, általa egyenrangúnak ugyanakkor ellentétesnek tételezett emberi, illetve művészi világot jellemez, az 1813-as *Notizie intorno a Didimo Chiericóban* már megtalálható komparatív tézisek kibontakoztatásával. Hangsúlyozza,

[13] Ibidem, 25.
[14] Scotti, Foscolo, 989.
[15] Vö. Ugo Foscolo, Secondo articolo della „Edinburgh Review". In *Studi su Dante,* I, 89.
[16] Ibidem. (Foscolo a Federico Ubaldini-féle 1642-es *Tesoretto*-kiadásra utal.)

hogy míg Petrarca olvasóját az *otium*hoz kötődő melankóliába ringatja, Dante lángolása az emberi lélek egészét megrázza, mivel ő, „»mint valamennyi ősköltő, százada erkölcseinek [costumi] történésze, hazája prófétája és az emberi nem megfestője«"; míg Dante költészetében egy egész nemzedék zsarnokság elleni harcát énekelte meg, Petrarca „azok közt él [és tevékenykedik], akik Itália sok évszázados dicstelen szolgaságát készítették elő".[17]

1.1.3. Dante nyelvelmélete

Az 1824–1825 közt írt *Epoche della lingua italiana* harmadik részében Foscolo (történészi és nem grammatikusi megközelítésben) kitér Dante nyelvelméletére. Vizsgálódása fő következtetésének megfelelően Dante egyedi költői nyelvezete azért utánozhatatlan és a nyelvi szabályalkotók által szabályozhatatlan, mert számos regisztert és variánst foglal magában.[18]

1.1.4. A *Discorso sul testo della Divina Commedia* (1825)

E munkájában Foscolo nagyban támaszkodik XVIII. századi szerzők (G. Tiraboschi, G. M. Mazzucchelli, L. A. Muratori, S. Bettinelli) Dante-értelmezéseire. Közös elem Alfieri tragédiaírásában és Foscolo Dante-értelmezésében a bibliai intertextualitás jelentőségének hangsúlyozása, valamint a bibliai-dantei profetizmus politikai-kulturális aktualizálásának szándéka.[19] Foscolo lényegében átveszi Alfieri irodalomtörténeti szemléletét, melynek megfelelően meg van különböztetve a hatalmat szolgáló irodalmár a szellemi függetlenségét a hatalmi befolyástól megőrizni képes *író*tól: e megkülönböztetés alapján Alfieri (és Foscolo) számára Horatius, Vergilius, Ariosto és Tasso nagy, de nem fenséges költőknek számítanak, mely utóbbi jelző abszolút értelemben Dantéra illik, aki saját kora ellenségeihez címezi invektíváit.[20] Az alábbi *Discorso*-idézetben világosan tetten érhető Vico és Alfieri hatása.

---

[17] Scotti, Foscolo, 990.

[18] Ibidem.

[19] Vö. Da Pozzo, Introduzione, lxxix.

[20] Vö. Bruno Capaci, „L'immensa superiorità degli ingegni sprotetti": Vittorio Alfieri [Premessa al *Del principe e delle lettere*], 212. In *Dante oscuro e barbaro.*

> Az ősköltészet spontán módon fakadt azon egyedi és igen rövid korszakokban, melyek nagyobb figyelmet érdemelnek, s melyekben a képzeleterő fantazmái tökéletesen azonosultak a népek [...] lelkével, történelmével, valamennyi vállalkozásukkal. Ma a költői fikció, a filozófiai és vallási doktrínák, az élet gyakorlata, és még a szív leghevesebb szenvedélyei is, ha nem is különültek teljesen el egymástól, de minden ember elméjében nagy kihagyások által szaggatottak. [...] bármi is legyen a középpont, melyben a népek – a vad állapot tudatlan gyermekkorától a civilizáció rendkívül romlott aggkoráig látható pálya-bejárásukban [*corso* (!) visibile] – kevésbé nyomorultnak érzik magukat, nyilvánvaló, hogy az emberi értelem a mánia és a gőg [fatuità] határpontjai közt van. [...] A költői és a tudományos korszak közt mindig oly módon ékelődött be az idő, hogy az egyik teljesen homályban maradt a másik számára. És ha nem is nevetünk arrogánsan azon népeken, kiknek egyetlen értelmi gyönyöre a költészet volt, nem kevésbé ámulunk költőiken, újrakérdezve, mely föld és mely korszak volt az óriás Géniusz teremtője.[21]

Da Pozzo hangsúlyozza, hogy Vico hatása specifikusan Foscolo exegetikai alapelveit is meghatározta Alighieri vonatkozásában: az „idők és emberek nagylelkűségének nagysága" („grandezza magnanima dei tempi e degli uomini") a *Discorso* azon zárógondolataiban is megjelenik, melyekben Foscolo kifejezésre juttatja reményét, hogy a dantei költői nyelv (a betű és az olvasat [lettera e lettura] szintjén) a sok évszázados kizökkent állapotot követően helyreállítható.[22] Az esztétikai-poétikai-hermeneutikai szinten túl Foscolo *általánosságban* is elfogadhatta Vico (Dantéra kiváltképp vonatkoztatható) alapelvét, miszerint az eredendő barbárság és a reflektált barbárság visszatérő korai a nagy költészet ideális korszakai. Vitilio Masiello nagy jelentőségű tanulmányában, melyben Vico hatását részleteiben elemzi Foscolo írásaiban, egyebek mellett kiemeli: a neoklasszikus költő, a dantei-vicói tanítások és természetesen saját jakobinus tapasztalatai alapján, az angliai száműzetésben már felhagyott a társadalomfilozófiai utópiákkal, világosan látta a deszakralizált igazságosság, az államérdek és az erősebb törvénye, az egyenlőtlenség, az intézményesített erőszak érvényesülését, melynek ellensúlya (ahogy Foscolo hangsúlyozza a *Sull'origine e i limiti della Giustizia* című írásában) kizárólag a törvények egyenlő és szigorú alkalmazása lehet, mely ha igazságtalan is

[21] Ugo Foscolo, *Discorso sul testo della Divina Commedia,* 182–183. In *Studi su Dante,* I. Foscolo Vico *ricorso* fogalma alapján ír pálya-bejárásról.
[22] Vö. Da Pozzo, Introduzione, lxxx.

bizonyos egyedi esetekben, a társadalom összetartó ereje, az anarchiába való süllyedés megelőzése.[23] Masiello mindezzel kapcsolatban tehát Vico és Hobbes hatását emeli ki, de nyilvánvalóan ide sorolható Dante jogelméleti és etikai értelemben vett *contrappasso*-elve is.

1.1.5. A foscolói *Commedia di Dante Alighieri*ről

Foscolo nagyszabású, ötkötetes *Színjáték*-kiadási tervéből lényegében csak a *Pokol* kommentárja valósult meg; nem véletlen, hogy ennek (poszt)modern kiadását[24] az egyik legnagyobb dantista, Giorgio Petrocchi gondozta. Foscolo *Pokol*-kommentárja Pietro Rolandi és Giuseppe Mazzini gondozásában azon négy kötet másodikában került publikálásra (Londonban, 1842- és 1843-ban, tizenöt évvel Foscolo halála után), mely négy kötet a teljes *Színjáték*-kommentárt és elemzéssorozatot magában foglalta volna.[25] Petrocchi egyaránt kiemeli Foscolo dantisztikai kutatásainak korlátait és újításait: maga a költő-tudós bevallotta, hogy csak két kódexet vizsgált első kézből (a Mazzuchellianót és a Roscoe-t), egyébiránt mások munkáit használta fel; Mazzini valamivel több dantisztikai anyagot tudott – a foscolói hagyaték gondozásakor – felhasználni.[26] Így is nagyra értékelendő Foscolo részéről a *Színjáték* szövegének – az általa ismert releváns szövegváltozatok és kommentárok alapján történő – *standardizálására* irányuló erőfeszítése (melyet másfél évszázaddal később éppen Petrocchi valósított meg). Foscolo lényegében a Volgata della Crusca, a Nidobeatina és a Bartoliniano szöveghagyományaira hagyatkozott a *Színjáték* (illetve a *Pokol*) kiadásában és kommentárja kidolgozásában (szembeállítva e hármast a Volpi-, Lombardi- és Viviani-hagyománnyal).[27]

---

[23] Vitilio Masiello, Foscolo e Vico. Le fondazioni foscoliane della coscienza tragica, 33–34. In *I miti e la storia. Saggi su Foscolo e Verga,* Napoli, Liguori, 1984.

[24] Ugo Foscolo, *Studi su Dante,* Parte II, a cura di Giorgio Petrocchi, Firenze, Le Monnier, 1981.

[25] Vö. Giorgio Petrocchi, Introduzione, xxx–xxxi. In Foscolo, *Studi su Dante,* II. Foscolo eredeti tervében az első kötet bevezető szöveget és a *Discorsó*t, a második, harmadik és negyedik kötet a *Színjáték* három részét tartalmazta volna kommentárral, végül az ötödik kötet analitikus indexet, jegyzetapparátust és kisebb Dante-elemzéseket foglalt volna magában. Rolandi és Mazzini posztumusz kiadásában az első és második kötet Foscolo tervei szerint valósult meg; a harmadik kötet a *Purgatórium*ot és a *Paradicsom*ot foglalja magában kommentár nélkül, míg a negyedik kötet tartalmazza a részlegesen elkészült index- és jegyzetapparátust, valamint a dantei életmű, a *Színjáték* kiadásai és kétszáz kódex (mások kutatásaira alapozott) szintén nem befejezett vizsgálatát.

[26] Ibidem, xxxix.

Nyilvánvaló korlátai ellenére kijelenthető, hogy Foscolo *Pokol*-kommentárja valamennyi modern Dante-kommentár számára modellértékű. Da Pozzo kiemeli még, hogy Foscolo mint *száműzött* volt képes (a neoklasszicista retorika korlátain túllépve) valódi mélységében megérteni a középkori száműzött költőt: e megértés alapja pedig az, hogy Dantét az ősköltő mítoszával ruházta fel.[28]

2. Leopardi Dante-értelmezése

Leopardi költészetét jelentősen megihlette Alighieri: ez mindenekelőtt az 1818-as *Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenzé*ben, továbbá az *Ad Angelo Mai*ban és az *Appressamento della morté*ban észlelhető; ezen túlmenően számos Dantéra vonatkozó, nem rendszerezett reflexió található többek közt a *Discorso di un italiano intorno alla poesia romanticá*ban és az 1817–1832 közt írt *Zibaldoné*ban. Domenico Consoli szerint Leopardi megközelítésére jellemző, hogy a romantikus költő, a természet–értelem dialektikáját állítva középpontba, saját poétikai elveit vetíti Dantéra: Alighieri így „természetes", a racionális-tudományos civilizáció által „meg nem rontott" költő, valódi „mítosz" és „exemplum", olyan gondolkodó, aki (Leopardival ellentétben) még hisz a természet „jóságában".[29] Battistini egyebek mellett Leopardi Dantéra vonatkozó kijelentéseinek egyszerre *személyes* és *egyetemes* jellegét emeli ki.[30] Jelen tanulmányban a költői művekben azonosítható Dante-hatásról nem, hanem csak az említett, Alighierire vonatkozó reflexiókról nyilatkozom.

2.1. *Dante-utalások a* Discorso di un italiano intorno alla poesia romanticá*ban*

A *Discorsó*ban szembetűnő Vico hatása, mindenekelőtt az ész és a képzelőerő ellentétéről, valamint a költői kreativitás egyediségéről és örökkévalóságáról szóló tételekben,[31] azon pontosítással, hogy Leopardi szerint

[27] Ibidem, xlii.

[28] Da Pozzo, Introduzione, xci.

[29] Vö. Domenico Consoli, Leopardi, 626. In *Enciclopedia dantesca,* III, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984 (első kiadása: 1971).

[30] Battistini, Il modello e le suggestioni letterarie, 479.

[31] Mario Sansone, Leopardi e la filosofia del Settecento, 154. In *Leopardi e il Settecento,* Firenze, Olschki, 1964.

a képzelőerő és ész közt nem kategoriális-szinkrón viszony van (mint feltehetőleg Vicónál), hanem diakrón. Leopardi felfogásában a költészet az illúziók kifejezése, az illúziók nyelve pedig a képzelet: mindezek összeegyeztethetetlenek az ésszel, mely az Értelem eszköze. Ennek alapján a modern korban nem létezhetne költészet, ha Leopardi – kivételként – nem engedné meg, hogy a költészet egy-egy pillanatra helyreállítsa az antik képzelőerőt, a természeti állapotot. Összegezve: az ész és képzelőerő közti megkülönböztetés Leopardinál *két összeegyeztethetetlen kor nyelvére* vonatkozik, s nem két öröktől fogva különböző nyelvre önmagában.[32] Ettore Mazzali rámutat, hogy a *Discorso* szerint a képzelőerő költészete kiváltképp a Biblia költői, továbbá Homérosz, Hésziodosz, Anakreón, Kallimakhosz, majd pedig Dante, Petrarca és Ariosto műveiben valósult meg, valamivel kisebb költői erővel pedig Vergilius és Tasso munkáiban.[33] Mindezt kiegészítik Leopardi Ovidiusról alkotott ítéletei, melyeknek a *Zibaldoné*ban is tág teret ad.

Kétségtelenül jelentős Alfieri hatása Leopardi Dantéról alkotott képének kialakításában,[34] mégis e tekintetben a legjelentősebb közvetlen hatás Foscolóra vezethető vissza. A vicói-foscolói tanítás felismerhető Leopardi mítoszról alkotott nézeteiben: Foscolo és Leopardi számára a mitológia egyaránt tiszta képzelet és költészet, azonban míg Leopardi számára a mitológia fikció és illúzió, szórakoztató csalás, az élénk költői fantázia kommunikálása a közönség felé, addig Foscolo számára (nagyobb összhangban a dantei-vicói felfogással) a mitológia *teológiában,* tehát egy kollektív, polgári *(civile)* és nemzeti intézményben oldódik fel – röviden a teológiai elbeszélés *(favola teologica)* egy valódi *történelmi intézmény.*[35]

---

[32] Ibidem, 155.
[33] Ettore Mazzali, Osservazioni sul „Discorso di un italiano", 440–441. In *Leopardi e il Settecento.*
[34] Vö. Giacomo Leopardi, *Argomento di una canzone sullo stato presente dell'Italia,* 577. In Giacomo Leopardi, *Opere,* II, a cura di Gisueppe De Robertis, Milano–Roma, Rizzoli, 1937. Itt egyértelműen forrásként azonosíthatók Alfieri LIII. szonettjének híres sorai: „O gran Padre Alighier, se dal ciel miri / me tuo discepol non indegno starmi / dal cor traendo profondi sospiri / prostrato innanzi ai tuoi funerei marmi". Vö. Capaci, *Dante oscuro e barbaro,* 215.
[35] Vö. Mazzali, Osservazioni sul „Discorso di un italiano", 445.

2.1.1. A *Zibaldone* Dante-vonatkozásai

Consoli[36] és Battistini[37] egyaránt fontosnak tartják a *Zibaldone* vizsgálódásaiban, hogy Leopardi mennyire egyedinek tartotta Dante költői nyelvének kialakítási módját:

> Dante col suo magnanime ardire, pigliando quella linguaccia greggia ed informe dalle bocche plebee, e volendo innalzarla fin dove si può mai giungere, si compiacque, anche in onta della convenienza e buon gusto poetico, di applicarla a ciò che allora si stimava la piú sublime materia, cioè la teologia.[38]

A *Zibaldone* egyes reflexióiban valószínűsíthető Giulio Perticari (1820 körül írt) Dante-tanulmányainak[39] hatása, melyeknek lényeges eleme a nyelvfilozófiai megközelítés: Leopardi töredékes Dante-vizsgálódásaiban nagyrészt e (már Foscolónál is fontos) téma a közös alap.[40]

A *Zibaldone* dantei utalásait illetően alapvetően fontos a Tasso–Dante összehasonlítás, melynek fő tétele, hogy Dante (Tassóval ellentétben) harcosan szembeszállt rossz csillagzatú sorsával, és költészetében is nagyban e küzdelemből merített.[41] Jelentősek a már érintett Ovidius–Dante összevetések, melyekben Dantét többre tartja: Dante (Vergilius nyomán, de nála magasabb szinten) költészetében *fest,* és *spontán* képes eseményeket, képeket, eszméket, fogalmakat, érzelmeket bemutatni, míg Ovidius mindezt túl explicit módon és erőltetetten teszi.[42] Leopardi elutasítja bármely irodalmi mű, így (utalva Gabriele Rossettire) a *Színjáték* allegorikus értelmezését;[43] sajátos manicheista kereszténység-felfogásának kifejtésekor

[36] Vö. Consoli, Leopardi, 626–627.
[37] Vö. Battistini, Il modello e le suggestioni letterarie, 479.
[38] Giocomo Leopardi, *Zibaldone* (26 ottobre 1821), idézve: ibidem.
[39] *Dell'amor patrio di Dante Alighieri e del suo libro intorno al volgare eloquio; Degli scrittori del Trecento e de' loro imitatori; Difesa di Dante.*
[40] Ezt hangsúlyozza Guido Di Pino is: vö. Guido Di Pino, Dissonanze nel Leopardi lettore di Dante, 537. In *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento,* Firenze, Olschki, 1978.
[41] Vö. Giacomo Leopardi, *Zibaldone scelto,* 798–799 (Recanati, 14 marzo 1827). In Leopardi, *Opere,* III. Consoli (szerintem vitatható) véleménye szerint e szöveghelyen tetten érhető Leopardi Dantétól való végleges eltávolodása (Alighieri iránti rajongásának fennmaradása mellett). Vö. Domenico Consoli, Leopardi e Dante, 56. In *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento.*
[42] Vö. Leopardi, *Zibaldone scelto,* 60; 510 (29 giugno 1822); 634–635 (20 settembre 1823).
[43] Ibidem, 835 (2 settembre 1828).

pedig kijelenti, hogy éppen Dante tette világossá: a kereszténységben elsősorban a Pokollal és a Purgatóriummal való fenyegetésen van a hangsúly, míg a Paradicsombeli üdvözülés másodlagos; továbbá a Paradicsom tudata mindenekelőtt a boldogság iránti soha be nem teljesülő vágyra emlékeztet folyamatosan.[44] A *Querelle des Ancients et des Modernes*-re vonatkozólag Leopardi leszögezi: Dante azon irodalmi tradíció megalapítója, melyhez maga a romantikus költő is tartozni akar; és bár a modern és az antik közti szakadás helyreállíthatatlan, „az olasz irodalom az élők közt a legantikabb, mivel Dante, Petrarca és Boccaccio a legantikabb *klasszikusok* a modernek közt, a legantikabbak, akiket olvasni és megnevezni lehet, s nemcsak a nemzeti *tudósok* [eruditi] közt, hanem Európa valamennyi *műveltjei* [colti] körében".[45]

[44] Ibidem, 650–652 (23 settembre 1823).
[45] Ibidem (20 ottobre 1828), idézi Consoli, Leopardi e Dante, 90.

Acél Zsuzsanna

„È PRODE ORLANDO ED OLIVIERI È SAGGIO”
Giovanni Pascoli: La Canzone dell’Olifante

Pascoli 1906/07-ben kezdte írni a *Le Canzoni di Re Enzio* versciklust,[1] abban az időszakban, amikor átvette Carducci helyét a bolognai egyetem összehasonlító neolatin irodalomtörténeti tanszékén.[2] A ciklusnak nem minden darabja készült el: egynek csak a tervezete maradt ránk, kettőből pedig csupán részletek. A szerkesztés nem tükrözi a versek időrendjét – az elsőként megírt *La Canzone dell’Olifante* lett végül a ciklus záróegysége.[3]

---

[1] „La prima fra le *Canzoni di Re Enzio* è la *Canzone dell’Olifante* […] che venne pubblicata, come si sa, nel maggio 1908 […], e dovette essere ideata e in parte composta durante il 1907. La nuova lettura della *Chanson de Roland* fatta dal Pascoli in occasione del suo corso […] dovette far risentire vivamente al poeta il fascino dell’arte di Turoldo, e avere nel suo animo un’eco profonda, di cui è traccia anche nelle note che accompagnano la *Canzone dell’Olifante.* […] questa nuova, attenta lettura della *Chanson de Roland* dette verisimilmente l’avvio alla sua fantasia, facendo sorgere nella sua mente l’idea della *Canzone dell’Olifante.*” (Marco Boni, La *Chanson de Roland* e *Le canzoni di Re Enzio,* 192–193. In *Studi per il Centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel Cinquantennario della morte […],* Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1962 = *L’Archiginnasio. Bollettino della Biblioteca Comunale di Bologna,* 1962, numero speciale.)

[2] „Il Carducci tenne, come è noto, nella Facoltà di Lettere bolognese, dal 1875 fino al suo collocamento a riposo, alla fine del 1904, l’incarico di »storia comparata delle letterature neolatine«, facendosi talvolta aiutare o sostituire, negli ultimi anni, da qualche affezionato scolaro, come Antonio Restori o Severino Ferrari. Quando il Carducci lasciò l’insegnamento, il Pascoli, chiamato a succedergli alla fine del 1905, assunse anche l’incarico di »storia comparata delle letterature neolatine«, che era sempre stato considerato, per tradizione, strettamente legato alla cattedra di letteratura italiana.” (Ibidem, 189.)

[3] „Il disegno di questa successione di canzoni mai compiuta è senza dubbio in *Conferenze e Studi danteschi, Prolusione al Paradiso* XXVIII: »Così il pellegrino che tra la selva del nulla e la bestia del male, ascoltò un’alta ispirazione, ora mostra al mondo, ridivenuto pagano, un suo vangelo e una sua apocalissi in uno, un libro, cui ha posto mano cielo e terra, pensiero e azione, che comincia dalla selva morta e finisce col fiore eterno, che

Úgy tűnik, hogy a költemény a bolognai Comune (s ez által Bologna városa) előtti tiszteletadásként íródott. Különös hommage azonban ez a hosszú látomás: a magasztaló sorok többek között a városi tanács egyedülállóan felvilágosult intézkedését hirdetik. Bologna ellenszavazat nélkül törölte el a rabszolgaságot, méghozzá úgy, hogy a város környékén dolgozó, de a város fennhatósága alá tartozó rabszolgákat megváltotta. Ám egyetlen foglyot rabként tartottak élete végéig az egyik toronyban; Enzótól „egyhangúlag" tagadták meg a minden emberi lényt deklaráltan megillető szabadságot. Ez a költemény pedig Enzo éber álma. A derék középszerű polgároknak kiszolgáltatott nagy lélek, a költő és vitéz, a királyi sarj „dicséri" Bolognát, s ekként könyörtelenebb ítéletet mond felette, mint ha vádolná.[4] Talán ez a kényes helyzet az oka annak, hogy az elemzők és kritikusok mindeddig igyekeztek gondosan elkerülni az ellentmondás magyarázatát, s inkább a filológiai problémák területén munkálkodtak.

Nem hozható fel ellenvetésként, hogy Pascoli a ciklus írása közben megváltoztatta volna véleményét, épp ellenkezőleg: a kezdő ének sorrendben az utolsó, az áldozatra szánt Enzo méltatlan sorsa ebben a leghangsúlyosabb.

A ciklus egyes darabjainak értelmezése során nem azonos szintű nehézségeket kell leküzdenünk. Pascolit magát kiadója kérte fel a versek jegyzetben történő magyarázatára, a költő szándéka és kedve ellenére, mint ez gunyoros és leplezetlen ingerültséget tükröző bevezetőjéből ki-

---

insegna il modo di redimere l'umanità tornata serva. Così il rimatore d'amore, seguendo ora più che mai lo studio dell'arte e della sapienza, ha creato un poema, degno dell'alloro antico.«

L'ordine che l'autore si era prefisso di seguire, era quello storico. Così: prima, *La canzone del Carroccio;* seconda, *La canzone del Paradiso;* terza, *La canzone dell'Olifante;* quarta, sarebbe venuta, *La canzone dello Studio;* quinta, *La canzone del Cuor gentile.* Il ciclo doveva conchiudere con un soave epilogo, *Biancofiore.* Ma di queste ultime non ci sono se non tutti i preparativi per il lavoro e i primi dieci versi della quarta." (Giovanni Pascoli, *Opere,* I, a cura di Maurizio Perugi, Milano–Napoli, Ricciardi, 1980, 1099–1100, Perugi jegyzete.)

[4] Minden éneket megelőz egy rövid „dal", mintegy summázata az utána következőknek. A *Canzone del Paradiso* bevezető dala szerint nem elég a szabadságért meghalni, *csak halálában lesz szabad az ember:* „Libertà! / Sale sul desco sangue nel cuore aria dell'anima / Sola pacificatrice degli umani / Perché sola ne scopri ne riveli ne consacri / La somiglianza fraterna… / O tu per cui si muore con gioia / *Perché morire è riacquistarti perduta / Libertà!*" (Ibidem, 1034, kiemelés tőlem.)

derül.[5] A kierőszakolt jegyzetekben Pascoli semmit sem árul el a versek belső szerkezetéről, sem alkotói szándékairól. Ezek a jegyzetek filológiai érdekességekre utalnak, és szerepük inkább az, hogy az olvasó figyelmét eltereljék a lényegről, bár Pascoli időről időre ad bizonyos kapaszkodókat az értelmezéshez, ezek lényege azonban inkább az elhallgatás, mintsem a magyarázat. Teljes részletességgel értesülünk viszont azokról az előtanulmányokról, melyeket Pascoli hasznosított a mű írása során. A történeti források közül kiemelkedik a *chansons de geste* Pascoli-féle kategorizálása.[6] A Ricciardi-kiadás Maurizio Perugi rendkívül alapos jegyzeteit is

[5] „Lettore! Le poesie non vorrebbero note […] E tuttavia eccoti le note, eccoti i nomi latini, eccoti tanto fil di ferro attorno ai gracili versi. Perché? Perché questo e altri libretti consimili che io sto componendo, e il mirabile Alfredo Baruffi va adornando, e il glorioso editore Zanichelli vuole stampare, intendono, più che altro, a richiamare il tuo pensiero alle fiere vicende dell'età di mezzo e a rendere un alito di vita ai tempi lontani, dei quali pur tanti monumenti sono avanti ai nostri occhi. L'autore di questa e delle altre canzoni che vedrai, non ha altra mira che divulgare, cantando come un giuculare del Medioevo, i nobili studi del grande maestro che Bologna ha la fortuna di ospitare […] Leggi dunque, o paziente lettore, anche i cartellini, *se pure tu non voglia leggere se non questi soli;* e impara un poco, e invogliati d'imparar sempre di più, della grande storia d'Italia; grande quando Roma dominò sul mondo, non meno grande allorché l'impero romano si scisse nelle sue due funzioni, la politica e la sacerdotale; che cozzarono lunghi secoli per invadersi a vicenda e per reintegrarsi l'una nell'altra." (Ibidem, 1099–1100, kiemelés tőlem.)

[6] „[…] questi *cantores Francigenarum* (così si emenda l'espressione) cantavano propriamente *chansons de geste?* Così intese Giosue Carducci: »*I canti delle geste* di Francia dalla severa piazza pare che salissero a disturbare in palazzo gli anziani del popolo, che li vietavano« […] E così deve intendersi chè *francigenae* è parola che contiene l'idea di »discendenza«, »schiatta«, e geste significa *»famiglia epica«* nella quale primeggia un eroe celebrato, esso e ascendenti e discendenti, in più canzoni o poemi. In tal modo si formano cicli, i quali, secondo il poeta del *girars de viane,* sono tre.

»N' ot ke III gestes en France la garnie: / dou roi de France est la plus seignorie«.

Cioè quella di Carlomagno.

»Et l'*autre* apres (bien est drois que je die) / est de Doon a la Barbe florie, / cel de Maiance…«

Cioè quella, come dicono i nostri, di Dodone di Maganza; gesta o schiatta, come dice un commentatore di Dante »e quali sono grandi gentili uomini ma sono traditori e so' stati sempre«.

»La *tierce geste,* ke moult fist a proiser, / fu de Garin de Montglainele fier…«

Cioè quella, come meglio crede Leone Gautier, di Guglielmo d'Orange. Renaud (Rinaldo) e gli altri figli d'Aimone sarebbero il centro della seconda gesta. [Megjegyzendő, hogy ez már a harmadik!] E a queste si aggiungono altre geste, da questi si svolgono altri cicli: quelle e quelli di *Aubri le Bourguignon,* di *Girart de Roussilon,* di *Élie de Saint Gilles,* d'*Amis et Amile* e di *Beuves d'Hanstonne* (Buovo d'Antona). Così L. Gautier in Les Épopées Françaises, 2ª I, 123 e segg. E vedi a pag. 410 la classificazione generale delle

közli. Ezek részint szintén filológiai természetűek, részint pedig a ciklus képeinek és kifejezéseinek korábbi megjelenéseit sorolják fel, azaz – bármilyen alaposak is – kevéssé járulnak hozzá a gondolati struktúra megértéséhez.

Az egész ciklusra nézve általánosságban a következők mondhatók el: figyelembe kell vennünk az elbeszélés elemi szintjén túl Pascoli történeti ismereteit és forrásait, Dante-magyarázatait, elhunyt fivérével való szoros kapcsolatát, továbbá a költő szerepéről vallott felfogását és nem utolsó sorban én-képét. Anélkül, hogy nagyobb teret szentelnénk a problémának, meg kell említenünk, hogy szemlélődő karaktere mindig is arra késztette, hogy szeretett olvasmányainak „másodvonalbeli" szereplőivel azonosuljon: az *Orlando Furiosó*ból a többször is megverselt Astolfóval és ne magával Orlandóval, II. Frigyes fiai közül Enzóval és ne Corradóval vagy Manfredivel, a Roland-énekből Olivierivel és ne Rolanddal. Jobban megfelelt neki a krónikás, a hű barát, a második fiú szerepe, s ebben bizonyára közrejátszott az is, hogy a cselekvő hősben, a nagyobb testvérben bátyját látta. Igaz, hogy ezek a „másodvonalbeli" szereplők is aktivitást mutatnak a döntő pillanatokban (sőt, ha jobban megnézzük, ki fog derülni, hogy nélkülük a „hős" cselekvési lehetőségei drasztikusan beszűkülnek), az ő cselekedeteiket azonban az adott helyzet kényszeríti ki: valamire reagálnak, valamit rendbe tesznek, amit a főhős meggondolatlanul összekuszált.

Ez a szerepvállalás a ciklus darabjai közül leginkább az *Olifante éneké*ben érhető tetten, amely egyúttal a legkönnyebben értelmezhető egysége a teljes költeménynek. Maga a cselekmény egyszerű: a fogoly Enzo a beneventói csata napján egy jokulátor történetét hallgatja, aki a torony alatt a roncisvallei ütközet eseményeiről énekel. Enzo az elbeszélés során fivérének, Manfredinek végzetét látja Roland sorsában.

Pascoli módfelett értékelte a *Roland-ének*et, mint ezt tanítványai egybehangzóan állítják. Le is fordította belőle Roland halálát teljes egészében, de egyetemi előadásai és az ezekkel összefüggő anyagok nem jelentek meg összességükben eddig nyomtatásban, ahhoz a kötethez pedig, ahol még ő maga publikálta a fordítást, sajnos nem tudtam hozzáférni.[7] A

canzoni di gesta, da lui proposta." (Ibidem, 1111–1112, kiemelések a szerzőtől.)

[7] „Come incaricato [...] il Pascoli tenne nell'anno accademico 1906–1907 [...] un corso riguardante la *Chanson de Roland,* che egli conosceva bene, giacché ne aveva mirabilmente tradotto, vari anni prima, uno dei passi più belli, l'episodio della morte di Rolando, inserendolo nel 1899 nell'antologia *Sul limitare,* e di cui ammirava l'alta poesia." 5. jegy-

Ricciardi-féle kiadás és egyéb tanulmányok a korrespondenciák kimutatása kapcsán az eredeti francia szöveg mellett két későbbi olasz fordításra szoktak hivatkozni, de Pascoli korának is minden bizonnyal igénye volt az ének olasz változatára – eszerint Pascoli nem egyedül fedezte fel újra a benne rejlő értékeket –, mivel készült éppen 1907-ben egy fordítás Torinóban, Luigi Foscolo Benedetto tollából, majd 1909-ben egy másik, amelynek szerzője Giuseppe Lando Passerini, aki előszavában említést tesz a Pascoli-fordításról, mint amelynek felhasználását tudatosan elkerülte.

A számtalan, elemzésre kínálkozó probléma közül most azt szeretném vizsgálni, miért éppen a saját költeményébe foglalt részeket választotta ki Pascoli, és mennyire tér el szövege az eredetihez a lehető legjobban ragaszkodó, 1909-es fordításétól. Marco Boni egyenesen úgy értékeli a Roland-énekből beillesztett részeket, mint a *Canzone dell'Olifante* központi magvát alkotó egységet.[8]

---

zet: „L'inserzione del passo nell'antologia, come primo passo della sezione »Eroi novelli«, destinata a rappresentare la poesia epica dei tempi in cui già »nel mondo – come scrive il Pascoli – è comparsa la croce«, mostra che il Pascoli giudicava la *Chanson de Roland* uno dei testi più significativi dell'epica medievale. D'altra parte l'ammirazione del poeta per la *Chanson de Roland* è esplicitamente attestata da un passo della *Nota per gli alunni* posta all'inizio del volume, in cui la canzone è accostata all'*Illiade,* ed è particolarmente ricordata, con commosse parole, la battaglia di Roncisvalle. (»Il giullare, accompagnato da qualche accordo della sua *viele,* trattiene o il volgo nella piazza o i cavalieri e le dame nella saia del maniero, con le sue *canzoni di gesta.* Ecco: non siamo sulla spiaggia dell'Ellesponto, ma in una triste valle: 'Alte montagne ed alberi ben alti...' L'angusto passo è pieno di morti: morti non per la bellezza di una donna divina, ma per la croce. Non vengono a piangere l'eroe caduto *le figlie del vecchio del mare;* vengono gli arcangeli a prenderne l'anima e portarla in Paradiso *tra i santi fiori.* Ma pur quante somiglianze!«)" (Boni, La *Chanson de Roland* e *Le canzoni di Re Enzio,* 190–191, kiemelések a szerzőtől.)

[8] „Questo poema pascoliano è infatti tutto imperniato sulla recitazione, fatta da un giullare, sotto il palazzo in cui re Enzo era prigioniero, nel giorno stesso in cui si combatteva la battaglia di Benevento (26 febbraio 1266), dell'episodio centrale della *Chanson de Roland,* la rotta di Roncisvalle. La recitazione del giullare è proprio al centro, per così dire, del tessuto del poema: il Pascoli intercala le numerose lasse della *Chanson de Roland* che fa recitare dal giullare (ora tradotte abbastanza letteralmente, ora liberamente imitate o rimaneggiate), alla descrizione del turbamento prodotto nel re svevo prigioniero dal canto del giullare, che fa nascere in lui l'oscuro presentimento della rovina della sua casa e della sua parte, e alla rievocazione della battaglia di Benevento; e queste lasse, che il poeta inserisce molto abilmente nella narrazione, in modo da creare un felicissimo contrappunto, sono veramente il fondamento su cui poggia l'architettura di tutta l'opera, giacché gli stati d'animo del regale prigioniero sono un riflesso di esse, e su di esse è impostata la descrizione parallela e contrapposta della battaglia tra Manfredi (nuovo Rolando) e Carlo

Mindenekelőtt nyilvánvaló, hogy Pascoli nem merít a *Roland-ének* első részéből, mivel számára e helyütt érdektelen a frankok és a mohamedánok tanácskozása, Gano és Orlando ellentéte és Gano pogánnyal kötött alkalmi szövetsége nemkülönben. Attól a pillanattól halljuk a jokulátor énekét, amikor a pogány sereg már fenyegető közelségbe került a Roland és társai alkotta hátvédhez.

Ám innentől kezdve is célzatosan válogat Pascoli a mintául vett versszakok között: az általa citált soroknak összesen három szereplője van: Roland, Olivieri és a püspök. Utóbbinak, *mint személynek,* Pascoli semmilyen jelentőséget nem tulajdonít, csak *méltóságként* fontos. Ezért nem kell tudnunk a nevét sem, sőt, Roland és Olivieri kibékülésében – szemben az eredeti művel – ezért nincs szerepe.

Pascoli nem visz el bennünket a csatába, csupán az ütközet előzményét és eredményét látjuk a kiválasztott verssorokban. Az elbeszélésbe ágyazott elbeszélés lényege a dilemma: megszólaltassa-e Roland a kürtöt, vagy ne hívja segítségül az Imperátort? E szerint választotta meg Pascoli az ének egyes részeinek címét: *La Vedetta,* vagyis amit Olivieri lát a magaslatról; *Il Consiglio,* vagyis amit Olivieri tanácsol Rolandnak; *Lo Stormo,* vagyis a tanácsot elvető Roland szavára csatára gyülekező sereg leírása, amely a meg nem győzött, de lemondó Olivieri baljóslatú szavaival zárul; *La Mischia,* vagyis az összekeveredett tusakodó felek mészárlása, azzal a visszatérő gondolattal, hogy Nagy Károly nem jöhet; *Il Contrasto,* vagyis Roland és Olivieri ellentéte, amikor az utóbbi szembeszáll az előbbi akaratával; *L'Accordo,* vagyis az újbóli egyetértés, amikor az idő és a helyzet feloldja ellentétüket; *L'Olifante,* vagyis a kürt szava; s végül *Il Sacro Impero,* az összefoglalás, ahol már nem tűnik fel kiemelt részlet a *Roland-ének*ből.

Roland és Olivieri vitája minden részletében kidolgozva áll előttünk, a csata csupán háttérként szolgál. A hangsúlyeltolás már csak azért is meglepő, mert Manfredi ellenpontjaként nem nevez meg Pascoli senkit.

---

d'Angiò. Appunto per questo il Pascoli dà ai primi sette canti o capitoli della *Canzone* dei titoli derivati non dagli stati d'animo di re Enzo o dalle fasi della battaglia di Benevento, ma dagli episodi della *Chanson de Roland* cantati nelle lasse che si immaginano recitate dal giullare, inserite in ciascun canto: il primo canto, *La vedetta,* prende nome dall'episodio di Ulivieri che scorge dall'alto del monte l'esercito di Marsilio; il secondo canto è intitolato *Il consiglio* dall'episodio del consiglio dato da Ulivieri a Rolando, e da questi respinto, di suonare il corno; il terzo canto, *Lo stormo,* prende nome dalle tre lasse che descrivono l'inizio della mischia, e così via." (Ibidem.)

Manfredinek nincs „testvérbarátja", viszont a deklarált párhuzam a két főhős és a két ütközet között nem engedi, hogy Olivieri kiemelését semmibe vegyük.

Igaz, Manfredi oldalán is megjelenik egy halálig hűséges barát, Teobaldo degli Anibaldi,[9] aki azt tanácsolja Manfredinek, hogy ne ütközzék meg az ellenséggel, hanem meneküljön délre, és családjával együtt várja ki a „jobb időket".[10] Akárcsak Olivieri, Teobaldo is háromszor szól Manfredihez, aki nem válaszol, nem mond neki ellent. Szó helyett *mozdulatok* hárítják el Teobaldo tanácsát: először a paripa kívánkozik a harcba, másodjára Manfredi nyeregbe száll és felövezi kardját, harmadszorra átveszi sisakját. Olivieri a második részben kérleli háromszor Rolandot, hogy hívja segítségül Nagy Károlyt a hatalmas túlerővel szemben, Teobaldo szavai viszont abban a részben hangzanak el, melyben eltűnik Roland és Olivieri ellentéte, *minthogy nincs többé választási lehetőség*. Ezért Teobaldo tanácsa nem kínál megoldást – ellentétben Olivieriével –; ő maga lehet hűséges alattvaló, de semmiképpen nem Manfredi lelkének „másik fele".

Olivierinek ezek szerint *magában Manfrediben kell lennie*. A Roland-ének egy sorban említi („È prode Orlando ed Olivieri è saggio"[11]), amit a Pascoli-parafrázis kettévág: „e vede anco Rollando il prode"[12] és „e vede anco Ulivieri il savio".[13] A két esetben a helyzet és a szemlélő azonos: Enzo látja őket a jokulátor éneke nyomán. Nem a beneventói ütközetet és nem testvérét látja, mondja Pascoli: „Enzo non ode rimbombare il ponte / di Benevento, non le tre battaglie / vede...",[14] csakhogy ez nem igaz. A két szóban forgó versszakot egy *Roland-ének*ből vett „citátum" köti össze, melynek kezdő sora: „Biondo e gentile, lieto viso e chiaro"[15] összetéveszthetetlen átvétel Dante *Purgatórium*ából,[16] és csakis Manfredire vonatkozhat. (Annál is inkább, mert ezt a képet Pascoli előbb már explicit

[9] „[...] era un prode Romano, amico sino alla morte di re Manfredi". (Pascoli saját jegyzete: Pascoli, *Opere,* 1121.)

[10] „Dice Anibaldo: »Fuggi in Puglia, e passa / il mare [...] Trova la tua donna; / porta i tuoi figli (Enzo ha due anni) in salvo [...] Miglior tempo aspetta! / Vano è pugnar contro la rossa croce«". (*L'Accordo,* 5–6, 8–9, 11–12. sor.)

[11] *La Canzone d'Orlando,* traduzione di Giuseppe Lando Passerini, Firenze, 1909, 1144. sor.

[12] *Lo Stormo,* 46. sor.

[13] Ibidem, 57. sor.

[14] Ibidem, 41–43. sor.

[15] Ibidem, 47. sor.

[16] „Biondo era e bello e di gentile aspetto" (*Purgatorio,* III, 107. sor).

formában is szerepelteti.[17]) Mindez bizonyítja, hogy Manfrediben egyesül Roland és Olivieri: a meggondolatlan hősiesség és a bölcsesség, a cselekvő és a kontemplatív én.

Jellegzetesen romantikus megoldás a két én szétválasztása egy személyben (Manfredi), továbbá e két személy tükörképében (Roland és Olivieri); az irodalomtörténész erudíció sugallta megoldása viszont, hogy „áruló jelnek" egy másik szerző művét választja.

A *Canzone dell'Olifante* központi problémája tehát *lelkiismereti kérdés:* harcoljon-e Manfredi vagy fusson meg a túlerő elől egy olyan helyzetben, melyben sehonnan nem várhat segítséget? Menjen-e szabad akaratából önnön halála elé vagy legyen „bölcs" és várja ki a kedvező alkalmat? Ebből a lelkiismereti tusakodásból gyakorlatilag semmit sem látunk, csupán a Roland-ének célzatosan választott részei árulják el kardinális fontosságát, ezek kérlelhetetlen logikája viszont nem hagy számunkra más megoldást. Roland és Olivieri kontrasztjába vetül ki Manfredi belső tusakodása, amelyet Pascoli elhallgat előlünk.

Ennek fényében kell tehát látnunk mind a válogatást, mind a kiválasztott részletek „interpretatív fordítását". Mindenekelőtt meg kell jegyeznünk, hogy Pascoli formai megkülönböztetést is alkalmaz, amikor elkülöníti egymástól saját költeményének és a *Roland-ének*nek a versszakait. Négy esettől eltekintve a saját versszakok mindig hosszabbak, mint a *Roland-ének*ből vettek, ezek pedig mindig rövidebbek, mint az eredeti szövegben.[18] Egyébként a *Canzone* minden egyes versében három versszakot vesz a *Roland-ének*ből, kivéve az utolsót, ahol egyet sem.

[17] „O bel sire fratello! / Biondo e gentil Rollando di Soave!" (*Il Consiglio,* 12–13. sor.)

[18] Ez a megállapítás csak az általam használt fordításhoz képest érvényes, mert Pascoli egy másik, francia kiadásra hivatkozik jegyzeteiben: „Il lettore può confrontare, nell'edizione scolastica del Gautier. Alle prime tre lasse de *La vedetta* corrispondono le LXXXVI, 'VII, 'VIII; alle seconde tre di *Il consiglio* le LXXXIX, XC, 'I e 'II; alle terze tre frammentarie de *Lo stormo* alcuni versi della XCV, 'VI, 'VII, 'VIII; alle tre del *La mischia* altri versi qua e là tra la CXV e la CXXII; alle tre di *Il contrasto* le CLI, 'II, 'III, 'IV; alle tre del *L'accordo* la CLV; alle tre del *L'Olifante* le CLVII–CLIX. Nell'ultimo canto *Il sacro Impero* è tutta un'eco del mirabile poema medioevale." (Pascoli jegyzete: Pascoli, *Opere,* 1113.) Egy másik tanulmány pedig éppen a fordítás formai hűségét emeli ki: „Anche la struttura metrica della *Canzone dell'Olifante* – tutta in lasse di endecasillabi, di varia lunghezza –, è ripresa dalla *Chanson de Roland;* e dal poema di Turoldo è derivata anche la tecnica con cui sono costruiti i versi, che tendono a chiudere in sé l'intera frase, in modo che il senso della frase si concluda con la fine del verso, e hanno generalmente un forte accento sulla quarta sillaba, in modo da rendere il più fedelmente possibile il ritmo dell'antico decasillabo epico francese." (Boni, La *Chanson de Roland* e *Le canzoni di Re Enzio,* 196–197.)

A szabálytól való eltérések nyilván nem véletlenül kerültek ebben a formában a szimmetrikus, gondos egyensúllyal felépített műbe. Szabálytalanságuk valamit hangsúlyoz; a két első esetben nincs nehéz dolgunk, ezek ugyanis egy, már elemzett részben állnak, lévén azok a versszakok, amelyek Enzo segítségével látszólag szétválasztják, valójában összekötik Rolandot és Olivierit. Itt két saját versszak váltakozik két „átvett" versszakkal, s mind a négy rövidebb a szabályosnál. Bár a négy közül a második, *Roland-ének*beli csupán ötsoros (a másik három hat-hat), mégis megkockáztatható a feltételezés, hogy tulajdonképpen *két* versszakot alkotnak, melyeknek fele Pascolié, másik fele pedig a fordítás-parafrázis.[19]

A másik két „szabálytalanság" ugyancsak szimmetrikus: két hatsoros Pascoli-versszak váltakozik két tízsoros citátummal. Ennek pedig az az oka, hogy Roland végre megszólaltatja a kürtöt, Manfreditől azonban ez az utolsó, hősi gesztus megtagadtatott. Ez az az elem, ahol nincs párhuzam a két hős sorsa között: az Olifante egyedül Rolandé. Pascoli az Olifantét foglalja a költemény címébe, holott az nem Rolandról és Olivieriről, hanem Manfrediről szól, azaz Manfredi-Orlando-Ulivieriről, aki nem hívhat senkit sem segítségül, sem bosszút állni. Az Olifante hangja kiáltás, mindennél erősebb, mert a jogot és igazságot szólítja, hogy állítsa helyre a világ rendjét. Ekként a kürt megfújása az idők távlatából szemlélve igenis kötelesség, de nem Manfredit illeti, hanem Enzót, a költőt, azaz Pascolit. Az élő Imperátort Roland szólítja, a halott, az örök Imperátort szólítsa a költő, mert neki van rá hatalma. Itt már az értelmezés utolsó rétegében vagyunk,[20] tehát e jelzés után haladjunk sorrendben és térjünk vissza a sorok számában felfedezett anomáliához.

---

[19] A már említett *Purgatórium*-párhuzam mellett további bizonyítékunk is van erre: a szóban forgó ötsoros záró verssora („Dice: »Baroni, andiam soave, al passo!«") ugyan valóban a *Roland-ének* egyik sorának parafrázisa („[…] Miei / Baroni, il passo rallentar vi piaccia"), de a célzatosan választott jelző csak a királyi házra utalhat, ahonnan Manfredi – és Enzo – származik (soave–Soave). (*Lo Stormo,* 51. sor és Passerini, *La Canzone d'Orlando,* 1220–1221. sor.)

[20] Az Olifante mindenek feletti jelentőségét nem hangsúlyozhatjuk eléggé. Jegyzeteiben maga Pascoli írja: „E se io ho potuto dar un'idea, un sentore, un'aura, a chi prima non lo conosceva, della grandezza epica di tutto il poema, e specialmente dell'episodio dell'olifante – dei *tre squilli più alti più forti più grandi dei tre gridi del Pelide* –, son pago e contento." (Pascoli, *Opere,* 1113, kiemelés tőlem.) Perugi bevezető jegyzeteiben a következőket írja ugyanerről: „In realtà Rollando è l'ultimo personaggio di una galleria squisitamente conviviale che, oltre ad Ulisse (da cui si riprende in chiave di resipiscenza palinodica la doppia vanificazione dell'amore e della gloria), comprende Achille, Anticlo ed Alexandros, non solo a livello di speculazione sulla categoria della gloria, ma anche nel senso che *gli squilli*

Manfredi sorsa eldőlt, Enzo pillanatnyilag külső-belső tehetetlenségre kárhoztatott, fogsága és fájdalma okán. Az Olifante hangja fontosabb minden másnál: az idézet mintegy „kiugrik" a versből és uralkodik rajta.

Pascoli saját szövegrészeiben és parafrázisaiban párhuzamos hármas egységekkel dolgozik. Az első rész három „idézet-versszakának" kezdete: „Sale Ulivieri"; „Guarda Ulivieri" és „Scende Ulivieri". Az eredetiben csupán kettősség található, sok megnevezéssel és konkrét utalással, mozgással, cselekménnyel, utóbbiak Pascolinál mind hiányoznak.[21] A *Roland-ének*ben egy veszedelmesen nagy, de olyan sereg közeledik, amellyel szemben létezik valamilyen védelem, a Pascoli-fordításban ez a sereg mintha az elkerülhetetlen végzetet hozná: „nagy árnyak", akik nem a zöld lombos völgyben járnak, hanem a „száraz leveleken" tapodnak. (A beneventói csatát februárban vívták meg.) Árulásról természetesen nem esik szó. A Passerini-fordítás *képekre* épít, a Pascoli-fordítás először *hangokra.*[22] Egyébként Pascoli csak hozzávetőlegesen követi a versszakok rendjét: a „Guarda Ulivieri" kezdetű szakaszba például beledolgoz egy korábbi versszakból vett sort; összevon és sűrít.[23] A sor beékelése alapvető fontosságú, mert a képet, amelyet megcsillant az első darab Roland-versszakában, vissza fogja hozni az utolsó darab saját sorában: „Si vedono ondeggiare i gonfaloni / appesi all'aste, rossi azzurri e bianchi".[24] A szara-

---

dell'olifante corrispondono alla cetra di Achille, alla voce di Elena e al nomo di Timoteo" (ibidem, 1068, kiemelés tőlem).

[21] „Sopra un poggio Olivier sale, assai erto: / a destra il viso affigge al fondo d'una / valle frondosa e vi affigura schiere / di Pagani avanzarsi, e Orlando chiama: / »D'inver la Spagna approssimarsi io veggo / moltitudin di armati. I nostri Franchi / atroce pugna avran. L'Imperadore / a queste gole c'inviò per Gano / consigliator fellone. Ei ci ha traditi!« / E Orlando: »Taci. È mio padrigno. Io voglio / che non un motto qui di lui risuoni!« / Oliviero è salito in cima a un poggio. / Il reame di là scorge di Spagna / ben chiaramente, e l'adunazione / grande dei Saracin. Splendon gli elmetti / d'oro, gemmati, e l'opre del cesello / rifulgon su gli scudi e ne gli usberghi. / Tutto egli vede, ma non può le schiere / noverar: poi che sono innumerabili. / In sé stesso si accora a cotal vista; / ratto, come più può, dismonta e ai Franchi / tosto si reca e tutto a lor racconta." (Passerini, *La Canzone d'Orlando,* 1058–1079. sor.)

[22] Pascoli költészetében a hangok mindig fontos szerepet játszottak, elég a *Myricae* hangutánzó effektusokkal teli költeményeire gondolnunk. Itt ráadásul ezek a hangok fogják az Olifante hangjának ellenpontját megadni. Érdekes és egyedülálló módon a *La Canzone del Paradisó*ban majd az *illatok* váltják fel a hangokat központi szerepükben.

[23] „Bandiere al vento, rosse, azzurre e bianche!" (*La Vedetta,* 40. sor) és „[…] han gonfaloni / bianchi, vermigli e azzurri" (Passerini, *La Canzone d'Orlando,* 1036–1037. sor).

[24] *Il Sacro Impero,* 49–50. sor.

cénok színei átszállnak Manfredi holtában – semmi kétség – megdicsőült seregére, hiszen „in mezzo a loro è Carlomagno”.[25]

A következő rész *(Il Consiglio)* egyszerre jelent tanácsot és haditanácsot: előbbit a *Roland-ének* szintjén, utóbbit Manfredi seregére vonatkoztatva. Manfredi haditanácsot tart, melyben magával egyenlő félként hallgat meg mindenkit: „Parlano i suoi pari.”[26] Itt is megfeleltetést alkalmaz Pascoli: a *Roland-ének*ben Roland társai egyenlők a hőssel.[27] (Ez a sor ismét csak az ének más részéről vett betoldás.) Olivieri józan mérlegelés után háromszor kérleli Rolandot, hogy fújja meg a kürtöt. Az ellenséges sereg számbeli fölénye kilátástalanná teszi a küzdelmet. Ilyen helyzetben az egyedüli lehetséges megoldás, ha az Imperátort visszafordulásra késztetik, s a derékhad megsegíti a kis hátvédcsapatot.[28]

Pascoli mesterien érezteti Olivieri aggodalmas sürgetését: az első kérés a versszak közepe táján hangzik el, logikus érvelés után. A második már a megfelelő versszak korábbi sorában; előtte Olivieri nem érvel, hanem igyekszik eljuttatni Roland tudatáig az ellenfél rettenetes haderejét. Az utolsó kérés már versszakának első sorába kerül: Roland süket marad a józan ész szavára, mert *csak a dicsőség lebeg előtte.* Elárulja magát az első alkalommal, bár másodszor és harmadszor már a *becsületre* hivatkozik: nem engedheti, hogy családján és nevén folt essék, amiért gyáván segítségért folyamodik. Az első versszak viszont felfedi az igazi okot: „Sarò prima io morto! / *Onore e lode* perdere non voglio.”[29] A Passerini-fordítás megfelelő részében is megtalálható a kérés hármas egysége, egyszerűbb formában és nem a szerkesztettség, csupán az ismétlés kiváltotta fokozással (az első eset kivételével a versszakok elején hangzik el a tanács). Alapvető különbség viszont, hogy Roland itt azonnal becsületének elvesztését szegezi szembe Olivierivel: „Tale consiglio è folle; / s’io suonassi per cotal gente il corno / ne perderei per Francia il mio buon nome.”[30]

Minden valószínűség szerint ez a nehezen észrevehető különbség az oka, hogy Roland és Olivieri ellentéte a Pascoli-parafrázisban sokkal erő-

---

[25] Ibidem, 54. sor.

[26] *Il Consiglio,* 21. sor.

[27] „Sono i dodici Pari insiem coi vénti / mila Francesi […]” (Passerini, *La Canzone d’Orlando,* 855–856. sor).

[28] „Rollando amico, date fiato al corno”, „Sonate il corno, il corno dell’impero!”, „Rollando amico, in bocca l’olifante!” (*Il Consiglio,* 39, 48, 57. sor.)

[29] Ibidem, 42–43. sor.

[30] Passerini, *La Canzone d’Orlando,* 1097–1099. sor.

sebb, mint a fordításokban. Annyira erős, hogy az egyik vers Roland és Olivieri vitája maga. Pascoli valószínűleg azt a rejtett tulajdonságot hozta felszínre az első válasszal, ami Roland jellemének magva: az egyéni dicsőség mindenek feletti áhítását – igaz, a kereszténység védelmében, igaz, az Imperátorért, de mégis saját dicsőségének növelését. És Pascolinak igaza van, mert ha nem lenne, Roland – az első összecsapások után, amikor a harci dicsőség álomképeit már elűzte a könyörtelen valóság, hogy a túlerő nem foszlik szét, nem fut meg varázsütésre sem a kereszt, sem Roland vitézsége elől –, a makulátlan becsületére apelláló Roland *nem gondolná meg magát.* Ez a fordulat pedig ott van a *Roland-ének*ben, félreérthetetlen formában.

1. Olivieri minden lehetséges módon megpróbálja rávenni Rolandot, hogy fújja meg az Olifantét. Amikor Roland hajlíthatatlan marad, Olivieri nem szól többet, hanem követi őt a harcba. 2. Roland, látva, hogy önerejéből nem győzhet, meg akarja szólaltatni a kürtöt, ám most Olivieri az, aki nem engedi. 3. Amikor már mindannyiuk halála bizonyos, csak akkor helyesli Roland szándékát.

A *Roland-ének*ben nem derülnek ki világosan Olivieri indokai, mert ott Roland az első nézetkülönbségnél azonnal becsületével érvel. A Pascoli-változat sokkal egyértelműbb: nem jelentheti a becsület elvesztését, ha kilátástalan helyzetben a lovag megpróbál nem elfutni a harc elől, hanem kiegyenlíti a különbségeket. A 2. fázisban viszont Roland, a hős, őszintén szólva a bőrét igyekeznék menteni.[31] Amit megtehetett volna előbb, azt most már nem teheti: elvakultan bocsátkozott küzdelembe, mert azt remélte, hogy így is dicsőséget arathat. Erejét rosszul mérte fel, az adott helyzetben viszont már gyávaság lenne a kürthöz nyúlni: ha így cselekednék, valóban beszennyezné a becsületét. Először Olivieri kíméletből kitérő választ ad, másodszorra Pascoli olyan szavakat ad a szájába, melyeket az eredeti verzióban nem ő mondott ki, hanem Gano, sokkal korábban: „Di

[31] „»Bel sire amico, al nome del Dio vero, / vedete a terra tutto il fior del regno. / Ben possiam fare il duolo ed il lamento / di tai baroni, che non più vedremo. / O imperatore, qui voi foste almeno! / Come, o fratello, fargli posso un cenno?«. / Dice Ulivieri: »Come far, non vedo; / ma soffro io meglio morte che disdegno«”. (*Il Contrasto,* 31–38. sor.) Nyilvánvaló, hogy Roland „puhatolózik” és Olivierire szeretné hárítani a döntés felelősségét, emez pedig kerülve, hogy megszégyenítse, de határozottan utasítja vissza. A következő versszakban Roland kénytelen kilépni fedezékéből és nyíltan szólni, ennek megfelelően a válasz is gorombább: „»Che non suono il corno? / Lungi n’udrebbe Carlomagno il suono; / verrebbe qui, prima che ognun sia morto«. / »Io meglio soffro morte che disdoro. / Voi nol farete per il mio conforto: / onta sarebbe nel legnaggio vostro.«” (Ibidem, 39–44. sor.)

voi non sono nè signor nè uomo",[32] azaz vállalja Roland saját döntéséért a felelősséget, mely döntését Olivieri nem helyesli. Roland a tényt nehezen fogadja el, nem akarja meglátni, hiszen meghalni sem akar (értetlen Olivieri haragjával és szemrehányásával szemben), ennek okán (is) hatékony a már ismert hármasság a megfogalmazásban.[33] A Pascoli-féle verzió éppen azért drámai, mert gyors közlések és visszavágások követik egymást, kifejtés nélkül. Az eredeti szövegben Olivieri aprólékosan elmagyarázza okait, dramaturgiai szempontból tehát Roland indokolatlanul „csodálkozik" haragján.[34] A *Roland-ének* szerint a két hős vitáját csak Turpino érsek közbenjárása szünteti meg.[35] Az érsek szavaiból világosan kiderül, hogy

---

[32] Ibidem, 45. sor és „[…] non se' mio suddito, né io sono / il tuo signor" (Passerini, *La Canzone d'Orlando,* 332–333. sor). Nem érthetek egyet Perugi magyarázatával, aki szerint „Quello fra Enzio […] e il fratello biondo e gentile, è lo stesso rapporto simbolico che intercorre fra Rollando e Ulivieri: l'uno è l'uomo invecchiato nel peccato, l'altro è il suo fanciullino, la sua anima semplicetta. Lo dice il Pascoli stesso sollecitando stereotipe formule feudali: cfr. V, 35 *Di voi non sono né signor né uomo,* perché è al contrario Rollando il »sire« di Ulivieri […] *Sire* e compagno, che riconduce i termini alla loro reale, e perniciosa, gerarchia." (Pascoli, *Opere,* 1071.) Véleményem szerint egyrészt Enzo a ciklusnak eme részében szeretetteljes, szánakozó, de kívülállásra kárhoztatott megfigyelő: *jokulátor,* aki nem vehet részt a csatában – sem konkrét sem átvitt értelemben –, csak megénekelheti; másrészt Olivieri szabad szolgálatban áll Roland mellett – lojálisan kész feláldozni életét a parancsnok meggondolatlan döntése miatt, de ha az emberi tartás a tét, Roland nem „ura" Olivierinek és emez nem „szolgája" őneki.

[33] Végül Rolandnak nem marad más választása, mint elhatározásra jutni: „»Io suono l'olifante! / Al suon verrà l'imperator e al sangue«. / »È d'ogni morte onta per me più grave! […]« / Rollando dice: »*La vostra ira è grande…*« / »Perché non quando vi pregai sonaste? / *La virtù vostra a tutti noi fu male.*«" (*Il Contrasto,* 49–50, 53–55. sor, kiemelések tőlem.)

[34] „»Darò fiato al corno, / perché re Carlo, ch' è di là dai monti, / l'oda. Ti giuro, accorrerano i Franchi.« / Ma Oliviero: »Per noi saria grande onta; / de la tua gente, *mentre duri in vita, / il disonor sarebbe.* Al mio consiglio / mal tu porgesti l'orecchio: ora io non posso / consentir teco […]« / »[…] Perché il Re l'oda darò fiato al corno.« / E Olivier: »*Suonerai con tuo disdoro.* / Quando io tel dissi, disprezzasti il mio / consiglio. Ben per noi, se ora qui fosse / presente il Re: ma non han colpa quelli / che ci son lungi!« E poi soggiunge: »Giuro / per la mia barba che s'io mai rivegga / Alda, la mia dolce sorella, un giorno, / non partirai con lei la giacitura!« / A questo, Orlando: »*Perché sí ti adiri?*« / »Tua la colpa,« ei risponde, »amico; *folle / non è chi senno a grande core aggiunga.*«" (Passerini, *La Canzone d'Orlando,* 1774–1781, 1786–1797. sor, kiemelések tőlem.)

[35] „Ode Turpin la disputa, e repente / con lo sprone di fine aro sospinge / a la corsa il cavallo, e giunto in mezzo / a' due, rampogna: »Sire Orlando, e voi, / sire Olivier, per Dio, tregua ai contrasti! / Certo ora è tardi a la bisogna; / pure meglio è fare squillar l'acuto corno […] / […] noi, feriti / o morti, in sui somier potran carcare / o sepellir con lor suffragi e pianti«". (Ibidem, 1815–1821, 1824–1826. sor.)

halottakra *és* sebesültekre egyaránt gondol, a sebesülteknek megmenekülést, a halottaknak tisztes temetést kíván. Pascolinál a 3. fázisban, amikor minden elveszett, Olivieri a bosszú nevében békül meg Rolanddal: azzal egyetért, hogy jöjjön az Imperátor bosszút állni halálukért.[36] Kétség sem fér hozzá, hogy Manfredi kilátástalan sorsa „változtattatja" meg az eredeti történetet. De Manfredi kürtje csak a gondolatban, csak az emlékezetben szólhat és csak a halott Imperátorhoz.[37]

Mindebből az következik, hogy *Pascolinál a voltaképpeni hős, aki valóban megfelel hírnevének és becsületének, nem Roland, hanem Olivieri.* S minthogy Manfredinek nincs választása, nem jöhet segítségére az Imperátor, Manfrediben kezdettől fogva együtt hat Roland harci kedve és vitézi ereje annak az Olivierinek a józanságával és lovagi erényeivel, aki mindig is tudta, hogy ezen a harcmezőn csak dicsőséggel elesni adatik meg. És a dicső halált nem követheti méltó végtisztesség: Manfredi és társai kiátkozottak, akiknek oszló tetemét a mezőn hagyják vadállatok és dögmadarak prédájául. A halott Imperátor eljövetele kell ahhoz, hogy elsiratva és békességben nyugodjanak.[38] A megszokott hármasság ad nyomatékot és jogot a kívánságnak (non… non… non), de a tagadás annak beteljesítetlenül maradását sugallja. A megfogalmazás egyértelműen a *Purgatórium* Manfredi-epizódjának jegyében áll.[39]

A belső tusakodás fázisai közé ékelődnek be a harc jelenetei. Semmiféle dicsőség, semminő mámor tetten nem érhető bennük, csupán a megfor-

[36] „N'udrà, sì, forse il suono, n'udrà l'eco, / ma non verrà l'imperatore a tempo. / Dategli fiato tuttavia, Rollando, / poi che l'udrà l'imperator lontano." (*L'Accordo,* 37–40. sor.) *Lontano,* elsősorban abban az értelemben, hogy rég halott, csak az emlékezetben élő, mint igazsága.

[37] „[…] a vendetta far di noi, verranno. / Discenderanno tristi da cavallo, / ci troveranno morti per il campo" (ibidem, 42–44. sor).

[38] „Ci deporranno in qualche ombrosa chiostra, / col lume acceso all'arco della soglia. / O qui su noi porranno una gran mora, / non cane o lupo mangi le nostre ossa; / non le nostre ossa bagni qui la pioggia, / non nella fossa il vento qui le muova." (Ibidem, 49–54. sor.) A *Roland-ének*ben ez valós perspektíva: „nelle pie chiostre de' cenobî, asilo / sicuro a nostre misere reliquie / che non sian pasto di bramose lupe, / di cinghiali e di cani" (Passerini, *La Canzone d'Orlando,* 1827–1830. sor, még mindig az érsek szavai).

[39] Perugi szerint „allude a un mistico conseppellimento in Cristo che preservi dai soprassalti d'incontinenza (il cane, la pioggia, il vento) e di malizia (il lupo), in una condizione di anima sospesa al termine della quale tanto il Pascoli quanto i suoi morti troveranno riscatto e pace." (Pascoli, *Opere,* 1072.)

díthatatlan, a jóvátehetetlen, a veszteség, a pusztítás.[40] Ez a *Roland-ének* ellenkező értelmű parafrázisa, ez Pascoli vallomása – mindegy, kik legyenek a harcoló felek – a háborúról.

Roberto Weiss elmarasztalja Pascolit, mivel a *Canzoni di Re Enzió*ban nincs meg a hasonlóan háborús témájú Carducci-vers monumentális ereje.[41] Tévúton járunk, ha Pascolitól azt kérjük számon, amit Carducci tudott. Pedig bizonyára ezt várta tőle „Bologna nemes városa" is, amikor kimondva-kimondatlanul rászorították, hogy ne csak tanárként, hanem költőként is lépjen a Mester örökébe. (Ezért lehet olyan szarkasztikus, olyan kiábrándultan keserű a kierőszakolt jegyzetek elé írott bevezető.) Pascoli nem hisz a háború igazában; tüzetesebben meg kellene vizsgálni, miért „támogatta" néhány későbbi előadásában Olaszország területfoglaló törekvéseit… Pascoli egészen másra figyel, mint Carducci, de ezért a *Canzoni di Re Enzio* még nem egy elapadt vénájú hajdani költő eklektikus játszadozása, hanem a megírás rendjében egyre sokasodó síkokon értelmezhető, rendkívül bonyolult, de kristálytiszta logikával megalkotott versek füzére, amely azért „nagy", mert nem „monumentális". Akit nem kedvetlenít el, hogy első (talán második, sőt harmadik) olvasáskor nem adja meg magát az értelmezőnek, annak számára van mondanivalója: Nagy Károly koráról, Manfredi és Enzo koráról, Bolognáról, saját koráról, saját magáról – és még Carducciról is.

---

[40] „Maravigliosa è la battaglia, e grave. / Rotti gli osberghi, sono l'aste infrante. / Non più le trombe suonano, che rauche […] / Quanti belli anni vanno via col sangue! / Quanti non rivedranno la sua madre, / né Carlomagno che non torna, e va… / Maravigliosa è la battaglia, e forte. / Per tutto il mondo tanto non si muore! […] / Quanto bel tempo si fermò col cuore! / Quanti non rivedranno le sue spose! / né Carlomagno che tornar non può…" (*La Mischia,* 41–43, 50–51, 56–58. sor.) Passerininél egy lelkesítő helyzetjelentést olvasunk: „Molto viva e tremenda è la battaglia. / Con grande sdegno e con valore i Franchi / feriscon su i Pagani, fracassando / costole e spalle, recidendo polsi, / fino alla viva carne lacerando / vesti e corazze. […] / Maravigliosa e ardente è la battaglia: / fan gran danno dei Franchi i bruni spiedi. / Tutto intorno un è lamento di morenti, / corpi giacenti e sanguinanti carni / a la rinfusa, un boccone, un supino, / l'un sovra l'altro. Invano i Saracini / battonsi, a prova. Lor malgrado il campo / debbon lasciar. La gente di re Carlo / a viva forza li discaccia e insegue." (Passerini, *La Canzone d'Orlando,* 1681–1686, 1692–1700. sor.)

[41] „Né si può dire che le *Canzoni* contengano veramente un messaggio. Bisogna però tener conto qui che il Pascoli non intendeva di fornire un messaggio, ma bensì una serie di arazzi dove era tessuto un periodo di storia comunale bolognese. È vero che manca ad esse l'alta forza granitica della «*Canzone di Legnano*»." (Roberto Weiss, Nota alle *Canzoni di re Enzio,* 203. In *Studi per il Centenario della nascita di Giovanni Pascoli.*)

A háború sorscsapás, istenítélet, mint a földrengés vagy a szökőár.[42] Ha van megéneklésre méltó dicsőség, azt csatában nem a test, hanem a lélek szerzi. Azt kell megverselnie Enzónak (azaz Pascolinak), hogy Manfrediben Roland megértette Olivierit.

A jegyzetíró – egyébként imponáló ismeretanyaggal rendelkező és Pascoli életművét kiválóan ismerő – Perugi tényleges, Pascoli által is hangsúlyossá tett párhuzamból indul ki, amikor azt állítja, hogy Roland és Olivieri között ugyanolyan jellegű a kapcsolat, mint Enzo és Flor d'Ulivo között *(La Canzone del Paradiso).*[43] Tévedni látszik viszont, amikor ezt a kettős kapcsolatot *alá- és fölérendeltségi* viszonyként interpretálja. Az 'olaj' (crisma), 'olajág' (béke, remény, a túlélés lehetősége), 'olajfavirág' (mint mindezekből a legszebb, legkedvesebb) stb. értelmezési variációiból kivétel nélkül az derül ki, hogy az ide tartozó entitás avagy lény segítője az embernek (nélküle nem is lehet élni), de semmiképpen nem szolgája. Manfrediben Roland az érvényesülési törekvés, a birtoklásvágy, az ösztön, vagyis *önmaga* célként tételezése; Ulivieri a bölcsesség és az intuíció, azaz *a más* célként tételezése, legyen az emberi lény vagy eszme. És ugyanezt jelenti Flor d'Ulivo Enzo számára: Enzo a halálig fogoly, a kiszolgáltatott, a lelke pedig Flor d'Ulivo, akiben szabad lehet.

Ezt a kettősséget hordja magában minden etikus, gondolkodó ember. A kettő mindig harcban áll egymással, mert kényszerű ellentétükben csak időleges összebékülés lehetséges (létünk lényege nem enged meg mást); a végleges békekötéssel az élet ér véget.

Ekkor fújja meg Roland az Olifantét. És ekkor szól az Olifante Enzo helyett is.

Az Olifante nem Roland kürtje: az Olifante örök létező, az igazság hangja, a világrend hangja. A Költő – Enzo, Pascoli és bárki más – úgy szólaltathatja meg, ha engedi, hogy rajta keresztül nyilvánuljon meg

[42] „Lontan lontano, tutto il ciel si muta. / Tempesta in terra, in alto mar fortuna. / A mezzodì, come di notte, abbuia. / Cielo non v'è, se un lampo non l'alluma. / Tuona con una cupa romba lunga. / La terra trema, crollano le mura. / *Dice la gente: Secol si consuma! / La gente dice, eppure non sa nulla. / Eh! buon Rollando bella gioventù!*" (*La Mischia,* 59–67. sor, kiemelés tőlem.) Egyértelmű, hogy a kiemelt rész Pascoli filozófiájának része és saját kortársaira vonatkozik, az utolsó sor pedig az ifjonti lelkesedést követő kiábrándulásra és a hit elvesztésére. Ennek az egyetlen versszaknak az elemzése külön tanulmány tárgya lehetne.

[43] Minden bizonnyal a következetesen Ulivieriként megjelölt társ szerepében rejlik az időrendben utolsó, ám a ciklusban első darab rabszolgalányának – valódi nevén Lucia – Pascoli által adott neve: Flor d'Ulivo, aki Olivierit helyettesíti Enzo mellett.

az Olifante ereje. Manfredi nem létező kürtje szól, ugyanúgy, mint az Olifante, mert azonos vele. A reáliák világából eltűnt Nagy Károly és Roland: nem a hős hívja bosszúra az Imperátort, hanem a költő szólítja az emberi tisztességet, a keresztényi irgalmat, úgy, hogy szent hagyományt idéz. Ezért az Olifante „hatalmas, hosszú, végeérhetetlen” hangja.[44]

A költemény utolsó része *(Il Sacro Impero)* semmiféle parafrázist nem hoz a *Roland-ének*ből. Pascoli azt mondja, hogy teljes egészében „a csodálatos középkori poéma visszhangja”.[45] Valóban így van, ami a konkrét allúziókat illeti.[46]

E helyütt nem célunk részletes elemzést adni az utolsó részről, nem lévén benne átvett versszak. Annyit azonban el kell mondanunk, hogy hangvételét, szellemiségét tekintve értelmezhetnénk a *sacro imperó*t mint Krisztus királyságát, mint az irgalom, a bűnbocsánat, a boldog megnyugvás birodalmát. A fiatal Pascoli egyénien keresztény szemlélete ezt meg is engedné. A *Canzone* Pascolija viszont már nem engedi: ha minden temporális vonatkozását kizárjuk, semmivel nem magyarázhatjuk Nagy Károly megjelenését. A *sacro impero* tehát olyan földi ország – az Ország –, ahol az Imperátor uralkodik, de Krisztus törvényei szerint. Ez Dante álma, a Monarchia. Nagy Károly eljön kiátkozott örököséhez, mert nem emberi mértékkel mér, eljön a kiátkozott halottak közé, akiknek szájából liliom fakad, mint a szentekéből.[47]

De ez Pascoli álma is, a Risorgimento ideáljainak meghiúsulása után, egy látszat-egyesítés után, egy darabjaiból összeragasztott, de össze nem

---

[44] Ez az egyik tényleges kapaszkodó, amelyet Pascoli ad nekünk a jegyzetekben a mű megértéséhez. Érdekes módon a másik (több nincs is!) szintén *hangzáseffektus:* „Felice poi sarei se il lettore intuisse ciò che al poeta non è riuscito esprimere, il tragico del grido *Monjoie* che a Roncisvalle è *enseigne* imperiale e al Prato delle rose, antimperiale, e della croce che poi si volse contro l'aquila e della benedizione sostituita dalla scomunica. È la catastrofe della grande tragedia che ha secoli per episodi, e per soggetto la lotta dell'impero e della chiesa, cioè dei due imperi, politico e ieratico." (Pascoli, *Opere,* 1113, kiemelések a szerzőtől.)

[45] Ibidem.

[46] Például: „tra i neri massi, a piè dei neri pini” (*Il Sacro Impero,* 20. sor); vö. „Sotto un pino sen va l' Imperadore” (Passerini, *La Canzone d'Orlando,* 176. sor) vagy „Presso il tronco d'un pino Orlando giace” (ibidem, 2483. sor).

[47] „Stanno riversi con le braccia in croce: / è nato un giglio in bocca d'ogni morto. / Ognuno ha il giglio, a ciò tu li conosca: / ritorna, imperatore santo!” (*Il Sacro Impero,* 41–44. sor.) Mondhatnánk, hogy ez minden elesettre vonatkozik a szeretet és az irgalom nevében, de a már azonosított színek („rossi azzurri e bianchi” – a *Roland-ének*ben a szaracénok színei) ezt cáfolják.

forrott országban; álom az új Nagy Károlyról, aki ne D'Annunzio vagy Nietzsche Vezére legyen, hanem bölcs, igazságos, tiszteletre méltó, de emberi lény; Király legyen, akitől Ország lesz az ország.

És ez minden korok álma, mert mindig csak a reménye létezett, ő maga sohasem.[48] Pascolinál pedig a rolandi felkiáltással is tudja Olivieri, hogy magukra maradnak.[49]

---

[48] „Va, giungi al campo ove morì Rollando, / imperatore! imperatore!" (Ibidem, 63–64. sor.)

[49] „Va, ma non giunge. È un brusio d'ombre vane / ch'ode re Enzio, quale in foglie secche / notturna fa la pioggia e il vento." (Ibidem, 65–67. sor.)

Fried Ilona

GESUALDO BUFALINO: *DICERIA DELL'UNTORE*
A pestisterjesztő fecsegése – *egy barokk regény a XX. századból*

Az 1981-es év nagy irodalmi csemegéje egy hatvanegy éves szíciliai író első regénye volt – Gesualdo Bufalino: *Diceria dell'untore (A pestisterjesztő fecsegése).*[1] Mediterrán, barokkos mivoltában erőteljesen kötődik Szicíliához; a napfényes táj ellenpontja egy halálos betegség, mely végigkíséri a regényt.

Bufalino ironikus, de ugyanakkor nagyon is irodalmi stílusa szorosan kapcsolódik a szicíliai prózához, gondolhatunk akár Giuseppe Tomasi di Lampedusa finoman cizellált stílusára, de akár a kortárs Vincenzo Consolóra is. A betegség metaforájával a regény a XX. század egyik fontos hagyományát folytatja: a *Diceria dell'untore* egyik előképének Thomas Mann *A varázshegy*e tekinthető. A regény cselekménye a „szigeten" játszódik egy tüdőszanatóriumban, 1946-ban. A „hegy", ahol a betegek zárt világa található, Palermo, a Conca d'Oro, az Aranykagyló völgye fölött emelkedik. Az egzisztenciális kérdések mögött konkrétabb társadalmi feszültségek is meghúzódnak: a II. világháború, az ellenséggel való kollaboráció, a faji üldöztetés, a társadalmi korrupció stb.

A tanulmányoknak is lehet történetük: a regénnyel először az Európa Könyvkiadóban találkoztam, még a nyolcvanas években, ahol lektorálásra kaptam. Bár lelkesen javasoltam kiadásra (a másik lektor véleményét soha nem láttam), nem jelent meg magyarul. Később ennek a tanulmánynak az első változatával egy nagyon érdekes agrigentói konferencián vettem részt, mely a szicíliai irodalomról szólt. Az ottani előadásom ld. Ilona Fried, Gesualdo Bufalino, Diceria dell´untore, un barocco novecentesco. In *Pirandello e la narrativa siciliana del Novecento,* a cura di Enzo Lauretta, Palermo, Palumbo, 1998, 201–204. Bufalino művei közül az évek során változatlanul a *Diceria dell'untore* maradt számomra a legizgalmasabb.

[1] Gesualdo Bufalino, *Diceria dell'untore,* Palermo, Sellerio, 1981.

A betegségből véletlenül megmenekült főhős, a tanúságtevő, aki narrátorként portrékat idéz fel, Primo Levi regényhőseinek közeli rokona, természetesen egészen más életanyagot közvetít, eltérő stílusban. A regény szerelmi szála romantikus, s egyben naturalista is. A kezdeti állóképek a mű vége felé egyre gyorsuló ritmusra váltanak, előkészítve a végkifejletet. Az utolsó fejezet a történet egy másik idősíkja: a huszonöt évvel később visszaemlékező főhős megmenekülésének síkja, s ugyanakkor, a korábbiakkal párhuzamosan, készülődése a halálra.

A szicíliai élményvilág, az emlékezés Bufalino más műveiben is megjelenik: az *Argo il cieco, ovvero i sogni della memoria (A vak Argo, avagy az emlékezés álmai)* a *Diceria dell'untoréhoz* képest hagyományosabb szerkezetű regény. Bufalino iróniája segítségével ezúttal is elkerüli az érzelmességet. Az író későbbi műveiben gyakoriak az önéletrajzi elemek. A *Le menzogne della notte (Az éjszaka hazugságai)* narratív és esszéisztikus stílusötvözete szintén a halálraítéltség, a halál kérdésével foglalkozik. Enciklopédikusságára való törekvésében, alakjainak klasszifikálásában Bufalinót földijéhez, Leonardo Sciasciához hasonlították.

A regények és elbeszélések klasszikus rétegei, mitologikus gyökerei, a keresztény kultúra parabolisztikus motívumai, a sajátos ritmus és zeneiség, a szerkesztés posztmodern elemei feltétlenül figyelmet érdemelnek.

A pestisterjesztő fecsegése mindentudó, egyes szám első személyű narrátora túlélőként tanúskodik, a narráció az emlékezés, az emlék állítása,[2] műfajában ugyanakkor a fejlődésregényéhez is hasonlítható. A jelent és a múlt különböző idősíkjait elegyíti, a *fabula* és az álom elemeit. A szüzsé a szerelem és a halál ellentétére épül, a szembenézésre az illúziókkal, valamint a tragikus valósággal. A középpontban a főhős csodával határos megmenekülése, az élet és az elmúlás misztériuma áll. A prózából nem hiányoznak a teátrális motívumok sem, ahogy a retorikus emelkedettség, valamiféle barokkos megközelítés is része. A hősies emelkedettséget és a tragikumot szerencsésen ellensúlyozza az irónia.

A regény – mint oly gyakran a posztmodern regények – nagy kulturális örökségre támaszkodhat, mitológiai, biblikus és irodalmi utalásokkal élhet Shakespeare-től kezdve (gondoljunk például a Hamlet-monológ parafrázisára: „Újra lenni: ez itt a kérdés"),[3] Atlante kastélyán át (Ariosto *Orlando*

---

[2] Ld. Nunzio Zago, Bufalino, fedeltà e letteratura. In *Conversazione con Gesualdo Bufalino. Essere o riessere,* a cura di Paola Gaglianone – Luciano Tas, Roma, Omicron, 1996.

*furiosó*jából) a montalei *Szépiacsontok*ig. Utal a szicíliai hagyományos bábelőadásokra is, a „pupi sicilianira" (Agamemnón király), a „cantastoriékra" (történetek megéneklőire), a „könnyes" filmekre, a balettra – a főhős szerelmét, Martát a nagy táncosnőhöz, Isadora Duncanhez hasonlítja.

Posztmodern regény abból a szempontból is, hogy újragondol szimbólumokat, metaforákat, archetípusokat: a színek, a négy őselem, a hajó (vagy bárka), a mitológiai király, Minótaurosz „erődje" mind hozzátartozik a regényhez („Egy idegen király költözött a bordáim közé";[4] „A nap hajóján tűnhetek el";[5] Marta szeretőjét királyként említi: „Szerettem, de mennyire szerettem [...] Király volt, és nincs többé";[6] Marta magáról szomorú iróniával mint királynőről beszél: „Őszerencsétlensége I. Marta"[7]).

A vér a betegség velejárója, a halálos tüdőbaj tünete, s egyben a másokért való szenvedésnek is jelképe, a világ megtisztulásáért vállalt áldozaté. A keresztény mártírok vére, az ő szenvedésük is a regény barokkos világához tartozik.

A narratíva egy álommal kezdődik: az álom mintegy a mű summája. Meredély a semmi fölött, hamuszínű utca, melyet magas falak szegélyeznek: a kétségbeesés és a halál képei, a regény szereplői világának jelképei. Ugyanakkor máris kiolvasható a főhős vágya, hogy helyreállítsa énje integritását, legyőzze az akadályokat, megmeneküljön a veszélyből. A kép még erőteljesebbé válik a szellemek megjelenésével. A fantasztikum és az álom határán mozognak, de naturalista jellemvonásokkal is rendelkeznek: esőkabátot viselnek (a későbbiekben a görög tunika transzformációjaként történik utalás öltözékükre), s elűzik az egyes szám első személyű narrátort, egyben szabadulását is lehetővé téve, ahogy ez a regény cselekményében is lejátszódik majd. Az álomban a másik fő motívum, a szerelmi szál is megjelenik. Orpheusz mítoszára utal az álom „az asszony előásott meredek halántékáról",[8] az antik mítoszbeli örök szerelemre. A modern Orpheusz, miközben megkísérli a leszállást a pokolba, az első pillanatától kezdve elfogadja, ha fájdalommal és szánalommal is, az asszony elkerülhetetlen halálát. Az álom, mintegy keretet adva a műnek, visszatér a

---

[3] Bufalino, *Diceria dell´untore,* 112.
[4] Ibidem, 15–16.
[5] Ibidem, 76.
[6] Ibidem, 96.
[7] Ibidem, 158.
[8] Ibidem, 14.

regény végén is, a lány képével, aki belefulladt a folyóba, az immár halott Marta emlékével.

A szerelem és a halál hátterében ott a napsütés, a szicíliai nyár – éppen a múlt fénysugara az, mely a cselekmény jelen idejű síkjából hiányzik. Nagyság, magasztos szenvedélyek híján a regény ideje érdektelenné válik. A mindennapiság a tanúságtétel szempontjából fontos, maga a kissé ironikus cím a jelentől máris megvonja a tragikus nagyság lehetőségét.

A különböző fejezetekben, a bevezető álomkép, illetve a hely és a történelmi pillanat realisztikus leírása után a többi beteg portréját is olvashatjuk, a társakét, akik osztoznak a szenvedésben, s akik mindannyian halálraítéltek. Az orvos, a pap és a többiek rövid története után, a főhősnő bemutatásával megváltozik a cselekmény ritmusa, megszakad a portrésorozat, a teátrális, melodrámai cselekményszál végül is átalakul a főhős gyógyulásának, szinte csodaszerű megmenekülésének hírével.

A tanulmány elején a halál központi szerepével foglalkoztam, nem felejthetjük azonban a csodát sem, a megmenekülést, s a fenti motívumok kapcsán még egyszer utalhatunk a barokk nagy illuzionista színházára, „a halál játszmájára", a barokk színház gépezetére. Az előadás retorikáját azonban oldja a huszadik század iróniája, a szanatórium lakóinak intimitása az együtt töltött pillanatokban.

Ennek a *theatrum mundi*nak az egyik legfontosabb szereplője a Nagy Sovány (Gran Magro), azaz az orvos, aki mindenkit gyógyít, majd ő maga is a betegség áldozatává válik. A becenév, amellyel a betegek illetik, az olasz eredetiben csak egy betűben tér el a „Nagy Mágustól", a varázslótól, aki a bábos, a színházi előadás rendezője is lehetne, ahogy a balerina Marta estjének a rendezője. Ez az est a cselekmény tetőpontja, amelynek során a már nagybeteg Marta felfelé, az ég felé törő elrugaszkodásai közben elesik, s már fel sem bír kelni a földről – előrevetül halála. A Nagy Sovány egyesíti személyében a missziót és a profánt, a vulgárist, a morbiditást, az iróniát – gondolhatunk halála előtti üzenetére, az elvált feleségének küldött káromkodásra. Az orvos az, aki akaratlanul is Marta és a főhős különös szerelmének előidézője, mely úgyszintén a teatralitás számos elemét hordozza.

A *Pestisterjesztő*ben, mint utaltam rá, a fejlődésregény számos jellemvonását is felfedezhetjük,[9] a fiatalember felnőtté válását, ahogy öntudat-

[9] Ld. Gesualdo Bufalino, In corpore vili, 20. In *Come si scrive un romanzo,* a cura di Maria Teresa Serafini, Milano, Bompiani, 1996.

lan személyiségből tudatossá lesz: olyan karakter, aki megérti az élet misztériumát – nem mellékesen operai felhangokkal, amennyiben Marta sorsában Mimì és Violetta sorsa is benne rejlik. Marta karaktere álomszerű, illuzórikus, elválaszthatatlan a teatralitástól. Tánca haláltánc, az ábrázolásban felismerhető Bufalino egyik ihletője, a *Trionfo della Morte (A Halál diadala)* című híres középkori palermói freskó is.[10]

A szüzsé szerencsés módon nem fedi fel a szereplő „igazi" életét. Félreteszi ezt a meglehetősen melodramatikus szálat, csak utal a Petacci–Mussolini-történetre (Mussolini menekülésére szeretőjével együtt, amikor is a partizánok elfogták, s az ellenállásban résztvevő demokratikus pártok vezetőinek egyetértésével kivégezték Mussolinit, s vele halt az őt testével védelmező Clara Petacci is). A szerelem egyik szála, mely a halálba visz, a másik, mely az áldozat és a gyilkos között szövődik – a zsidó Marta és a náci tiszt között. A hősnő múltbeli szökései párhuzamba állíthatóak reménytelen menekülésével a főhőssel, amelynek során egy tengerparti szállodába vetődnek, ahol végül az asszony meghal. Újabb jelkép, a tűz (miután a föld előrevetítette halálát, a víz, a tenger pedig közreműködője volt) az, amely megsemmisíti Marta kosztümjeit, majd leveleit, élete dokumentumait, s elősegíti a főhős megtisztulását.

Az elbeszélő én, aki Szicília „napfényes szigetén" született, a háború áldozata, katonaládáját magával viszi (katonaként betegedett meg), s mintegy „koporsóba", abba temeti húszéves életét.

A nagy világszínház, melynek a főhős inkább szemlélője, mint akaratlan szereplője próbált volna lenni (nem vett részt a Nagy Sovány előadásaiban, csak egy jövőbeli szereplése volt kilátásban), a végső búcsú előtt a hősszínész jelképével le is zárja a cselekményt:

> Akárcsak a visszavonuló nagy színész, aki visszateszi Richárd vagy Caesar véres jelmezeit gardróbjába, elraktároztam volna koturnusom, és a hős – akinek hittem magam – színpadi tirádáit emlékezetem egy zugába. Ezért is menekültem meg egyes-egyedül, mindenki más nélkül a pusztulásból: hogy tanúságot tegyek, hűségesen, nem szónokként, nem is szánalomból.[11]

---

[10] Ibidem, 18.

[11] Bufalino, *Diceria dell'untore,* 196.

HATÁSOK ÉS KAPCSOLÓDÁSOK

Középkor

Mária Prokopp

LE ILLUSTRAZIONI DEL CODICE DI DANTE DI BUDAPEST

Il codice della *Commedia* di Dante presso la Biblioteca Universitaria di Budapest (Cod. Ital. 1.) è il manoscritto della magnifica opera di Dante più riccamente illustrato che si conosca noto dal Trecento. Il testo di Dante è accompagnato da 94 illustrazioni dipinte a colori – dal foglio 1r fino al foglio 36v, poi cinque disegni a penna e 77 posti vuoti per le miniature fra il foglio 37r e il foglio 78v. L'*Inferno* contiene 34 capitoli con 73 illustrazioni a colori. Il *Purgatorio* ha 34 capitoli con 21 miniature e 5 disegni a penna e 26 posti vuoti per le miniature. Il *Paradiso* ha 34 capitoli senza titoli e 51 posti vuoti per le miniature. I dipinti e i disegni sono di alta qualità, sono le opere di maestri eccellenti.

Una riproduzione fotografica del codice di Budapest è uscita nel 2006 a Verona con la collaborazione delle Università degli Studi di Verona e di Szeged, a cura dei professori Gian Paolo Marchi e József Pál.[1] Il primo studio del volume è di József Pál, dal titolo «L'Ungheria in Dante e la fortuna di Dante in Ungheria», che dimostra la stima di Dante verso l'Ungheria, soprattutto verso Carlo Martello, l'erede del re di Napoli e re titolare d'Ungheria. Egli morì nel 1295 all'età di 24 anni, prima di poter prendere possesso del Regno d'Ungheria. Fu il figlio primogenito di re Carlo II d'Angiò – che è menzionato nel *Paradiso* (XIX, 127–129) – e della regina Maria d'Ungheria (1270–1323), figlia del re d'Ungheria Stefano V. La regina Maria fu una personalità eminente, sovrana prudente e madre

La revisione linguistica di questo saggio è il lavoro di Chiara Fanton.

[1] Dante Alighieri, *Commedia. Biblioteca Universitaria di Budapest, Codex Italicus 1.*, I. *Riproduzione fotografica,* II. *Studi e ricerche,* a cura di Gian Paolo Marchi – József Pál, Verona, Università degli studi di Verona, 2006.

di tredici figli; fra di loro c'erano San Lodovico di Tolosa e Roberto il Saggio, re di Napoli (1309–1343). Ella fu anche una delle più significative mecenati dell'epoca.

Nel marzo 1294 Carlo Martello passò venti giorni a Siena e a Firenze in missione ufficiale. A Firenze fu accolto da Dante Alighieri in nome della Repubblica. Questo incontro approfondì la sua simpatia verso Carlo Martello e dopo alcuni anni, scrivendo il *Paradiso,* Dante gli dedicò tutto il canto ottavo. Questo canto è una confessione d'amicizia per l'eminente principe Angioino, morto così giovane. Nel cielo di Venere Dante vede «come in fiamma favilla» e «come in voce voce» discerne il suo amico il quale lo riceve con traboccante gaudio e «allegrezza» (*Paradiso,* VIII, 16–17, 47–48). E i seguenti centocinque versi raccontano il dialogo politico-storico-filosofico tra il poeta e il reggente d'Ungheria. Nel corso del dialogo Carlo Martello enumera gli esempi di «mala segnoria» (73), non risparmiando dure critiche ai suoi familiari. Tutto sarebbe migliore se Carlo non fosse morto così presto. Dante aveva un'opinione negativa nei confronti della casa degli Angioini. L'unica eccezione erano Carlo Martello e suo figlio Carlo Roberto che fu re d'Ungheria dal 1308. Dante scrisse il *Paradiso* dopo questi anni, e nel canto XIX si dice che il Regno d'Ungheria sia già in buone mani. In questo canto si trovano i versi più famosi sull'Ungheria: «Oh beata Ungheria, se non si lascia / più malmenare! [...]» (*Paradiso,* XlX, 142–143).

Senza dubbio le notizie di Dante sulla glorificazione di Carlo Martello e di suo figlio Carlo Roberto, re d'Ungheria, arrivarono alle corti reali a Visegrád (in Ungheria) e a Napoli, al re Roberto il Saggio e alla regina Maria d'Ungheria presso il convento delle clarisse di Santa Maria Donnaregina dove ella viveva dopo la morte del marito, Carlo II, avvenuta nel 1309. È sicuro che arrivarono a loro anche esemplari della *Commedia,* soprattutto dopo la morte di Dante nel 1321, quando anche il *Paradiso* fu conosciuto. Non è impossibile che anche Carlo Roberto fece copiare la *Commedia* e decorare con illustrazioni nel suo scrittorio reale a Visegrád, poi la regalava ai sovrani d'Europa alla memoria di suo padre. Così nel 1333, quando lui accompagnò a Napoli suo figlio Andrea, come erede al trono partenopeo, con una delegazione solenne, molto probabilmente presentò una copia della *Commedia* a suo zio Roberto, re di Napoli. E anche fra i libri di Andrea, portati dall'Ungheria a Napoli, dovrebbe esserci stata una copia della *Commedia.* Secondo il mio parere il codice della Biblioteca

Universitaria di Budapest è un esemplare di lusso dalla biblioteca del re d'Ungheria il quale fortunatamente sopravvisse alla turbolenta storia del paese.

Il codice tornò in Ungheria nel 1877, quando – dopo la guerra di Crimea tra Russia e Turchia, in un periodo in cui l'Ungheria dimostrava simpatia verso la Turchia – il sultano Abdul-Hamid II fece una donazione solenne all'Ungheria, ridonando 35 eccellenti codici che – secondo il giudizio degli esperti ungheresi delegati – provenivano dalla biblioteca reale di Buda, per la maggior parte dalla famosa Biblioteca Corviniana. Tra essi ci fu anche il nostro codice dantesco.

Gli antecendenti risalgono al '500. Nel 1526 la colossale forza militare dell'Impero Ottomano assoggettò il Regno d'Ungheria nella battaglia di Mohács dove cadde anche il giovane re Luigi II dei Jagelloni. Tutta l'Europa si scosse. Nel 1541 i turchi occuparono anche la capitale del paese, Buda, uno dei centri più importanti dell'umanesimo e della cultura rinascimentale dell'Europa d'oltralpe. I meravigliosi monumenti d'arte e anche i preziosi libri della magnifica biblioteca dell'illustre re Mattia Corvino (1458–1490) furono distrutti o furono portati ad Istanbul. Da allora, in tutta l'Europa si diffusero varie storie sul favoloso tesoro del sultano con i beni del potente Regno d'Ungheria.

Già durante il '600 i principi della Transilvania, alleati con la Turchia, e l'arcivescovo d'Ungheria, Péter Pázmány, provarono ad acquistare alcuni codici, ma non vi riuscirono. Dopo il crollo dell'Impero Ottomano, nel '700–'800, si intensificarono i tentativi dei paesi europei di vedere e acquistare qualche pezzo del tesoro del sultano. Basta riferirsi alle prove del francese Savin, dell'abate italiano Toderini, dell'inglese Carlisle oppure del diplomatico austriaco Hammer-Purgstall. Tutti i tentativi furono vani. I turchi non lasciarono il tesoro imperiale agli «infedeli», cioè ai cristiani.

Finalmente nel maggio 1862 tre eccellenti studiosi ungheresi, membri dell'Accademia delle Scienze d'Ungheria, Arnold Ipolyi, Imre Henszlmann e Ferenc Kubinyi – dopo una lunga preparazione diplomatica e grazie all'aiuto dell'ambasciatore austriaco ad Istanbul, il barone Antonio Prokesch-Osten – ricevettero il permesso di vedere alcuni codici del tesoro Kubbe Alti. Per ottenere questo risultato ogni giorno dovettero attendere a lungo nel cortile del sultano. Tra i codici che gli furono mostrati, riconobbero 75 codici con i caratteri distintivi della biblioteca reale di Buda, con le fibbie ornate degli stemmi in smalto di re Mattia Corvino. Ne fecero

un elenco in fretta. L'ambasciatore li fece verificare anche dal professore Dethier, il direttore dei musei imperiali d'Istanbul.[2]

Tornati da Istanbul, i tre studiosi ungheresi nel luglio 1862 scrissero una relazione sulle eccezionali scoperte all'Accademia delle Scienze d'Ungheria. Il 25 aprile 1864 Imre Henszlmann presentò alla direzione dell'Accademia le liste dei codici scoperti.[3] Nel protocollo di questa riunione si trovano le tre diverse liste dei codici del tesoro del sultano. Il primo registro fu fatto dal Dr. Mordtman di Hamburgo, capo del Ministero del Commercio ad Istanbul. Lui riuscì a visitare l'Eski Serai tre volte nel 1850. Enumerò 70 manoscritti che erano scritti prevalentemente in lingua greca. La lista degli studiosi ungheresi Ipolyi, Henszlmann e Kubinyi contiene 18 codici. In questa lista è menzionato *«un codice di Dante in italiano con dipinti»*,[4] il nostro codice. La terza lista proviene dal Dr. Dethier, direttore dei musei imperiali ad Istanbul. Lui si interessò dei codici della Biblioteca Corviniana ed accettò 25 codici che appartenevano alla biblioteca del re Mattia Corvino.

Nel 1869, in occasione dell'inaugurazione del canale di Suez, Francesco Giuseppe, imperatore austriaco e re d'Ungheria, visitò la capitale turca e il sultano gli offrì quattro codici della Corviniana. Nel 1875 anche il direttore del Museo Nazionale di Budapest, Ferenc Pulszky, ebbe la possibilità di vedere alcuni codici all'Eski Seraj d'Istanbul.[5]

Così arrivò il 1877, anno in cui il sultano Abdul-Hamid regalò solennemente 35 codici (circa la metà di quelli che figuravano in diverse liste) alla Biblioteca Universitaria di Budapest. Questi codici – e gli altri quattro donati a Francesco Giuseppe – furono presentati nello stesso anno alla mostra del Museo Nazionale di Budapest. Il direttore Ferenc Pulszky presentò alcuni dei codici anche all'Accademia delle Scienze.

Nello stesso anno le tre liste dei codici europei scoperti ad Istanbul vennero pubblicate nel *Magyar Könyvszemle (Bollettino Bibliografico Ungherese)* dal bibliografo János Csontosi che diede le descrizioni di tutti

[2] Ipolyi Arnold, Mátyás király könyvtára maradványainak fölfedezése 1862-ben. *Magyar Könyvszemle,* 1878/3, 103–120.
[3] Henszlmann Imre, A sztambuli szerailban európaiak által látott nyugati nyelveken írt codexek. *Magyar Könyvszemle,* 1877/3–4, 153–157.
[4] *A Magyar Tudományos Akadémia jegyzőkönyvei 1864,* Pest, 1864.
[5] Pulszky Ferenc, A Corvina maradványai. *Magyar Könyvszemle,* 1877/3–4, 145–152.

i 35 codici ritornati in Ungheria.[6] Lui li divise in tre gruppi: (1) codici con gli stemmi di re Mattia Corvino; (2) codici senza stemma, ma con caratteristiche della Biblioteca Corviniana; (3) codici senza caratteristiche della Corviniana, ma probabilmente appartenenti ad essa oppure alla biblioteca antica reale d'Ungheria, giuntivi forse come regali o acquisti.

Il nostro codice con il testo della *Commedia* di Dante si trova in questo terzo gruppo al numero 33. Csontosi ne diede precise descrizioni bibliografiche. Il codice ha una rilegatura ottomana moderna di cuoio rosso, con le mezzelune d'oro negli angoli della copertina e al centro lo stemma di re Mattia Corvino, mentre al centro del retro c'è lo stemma turco. Si compone di 82 fogli di pergamena di misura 33×25 centimetri. Lo stato di conservazione non è il migliore, alcuni fogli sono ammuffiti a causa dell'umidità. Il testo è scritto con lettere gotiche e con colore oro in due colonne ai fogli 1r–78v. Dopo il testo di Dante ci sono 4 fogli – dal 79r fino al 82v – con le locuzioni morali degli autori greci, latini e della Bibbia, che Csontosi denominava «*Aphorismata* e scriptura sacra et e scriptoribus latinis graecisque sumpta et in Italicum idioma traducta.» Lui riteneva il codice molto tardo e lo datava alla prima metà del '400, secondo il giudizio dell'eccellente storico d'arte Károly Pulszky.

Csontosi rese noto che prima della donazione il sultano Abdul-Hamid aveva fatto rilegare ornatamente tutti i 35 codici con cuoio rosso, bianco e verde e fece scrivere in ogni codice, al secondo o terzo foglio, la dedica turca con le lettere d'oro: «Proviene dalla biblioteca del palazzo imperiale di Topkapi dove fu conservato dal tempo di Sua Maestà Khan Sultan Solimano il Legislatore, e fu regalato dalla Sua Maestà Khan Abdul-Hamid II, Padishah dell'Impero Ottomano, all'Università degli Studi d'Ungheria nel 1294 [1877], il giorno 25° di *Rebbi ül evvel* [nome di un mese del calendario islamico].»

Anche il nostro codice contiene questa dedica al foglio 1v, nel margine inferiore, a sinistra, e ha la rilegatura turca del 1877 di cuoio rosso, decorata festosamente con incisioni d'oro, con lo stemma della mezzaluna e lo stemma del re Mattia Corvino al centro della tavola di copertura. All'epoca il nostro codice era custodito ad Istanbul come parte della Biblioteca Corviniana. È importante fare attenzione al fatto che il frontespizio originale si è perso per la rilegatura e così è molto difficile constatare chi fosse

[6] Csontosi János, A Konstantinápolyból érkezett Corvinák bibliographiai ismertetése, 212–215. *Magyar Könyvszemle,* 1877/3–4, 157–218.

il primo proprietario del codice. Gli studiosi ungheresi nel 1864 vedevano ancora il codice di Dante nella rilegatura di cuoio bruno.

Nel 1881 venne pubblicato il catalogo della Biblioteca Universitaria di Budapest in latino dove si trova la precisa descrizione bibliografica del nostro codice curata dal professor László Fehérpataky.[7] Nel 1882 il codice di Dante fu esposto alla Mostra del Libro a Budapest, presentato poi nel catalogo da Csontosi.[8]

Alla singolarità dei numerosi dipinti miniati del codice prestò attenzione anche il dantista Franz Xaver Kraus nel 1897.[9] Purtroppo neanche lui vide il codice, bensì ricavò le informazioni dal direttore del Museo delle Belle Arti di Budapest, Gábor Térey.

Nello stesso anno Ludwig Volkmann nel suo libro intitolato *Iconografia dantesca* sostenne che il miniatore del codice non conosceva bene il testo di Dante e lavorava soltanto in base ai titoli dello scrittore che accompagnano le miniature.[10] Lui rivendicava l'importanza dell'iconografia delle raffigurazioni del codice. Sull'iconografia delle miniature fece buone osservazioni, per esempio riguardo alla rappresentazione delle anime dell'Inferno con colore rosso. Ciò gli sembrava molto strano e pensava che fosse il risultato d'una sopra-pittura più tarda.

Nel 1902 P. L. Rambaldi riteneva il codice di Budapest il più interessante fra tutti i codici danteschi miniati.[11]

Nel 1911 l'eccellente dantista ungherese József Kaposi, nel suo libro *Dante Magyarországon (Dante in Ungheria),* identificava lo stemma del codice con quello della famiglia Bandini e Baroncelli di Firenze, riferendosi a Guido Carocci, il direttore del Museo San Marco di Firenze, e datava il codice al '400.[12] Secondo il parere di Kaposi il codice fosse arrivato alla corte di re Mattia Corvino attraverso Francesco Bandini, amico del vescovo di Vác, Miklós Báthory.

---

[7] László Fehérpataky, Catalogus codicum anno 1877 a gloriosissimo Turcarum Imperatore Abdul-Hamid II Universitati Budapestiensis dono datorum, 16. In Szilágyi Sándor, *A budapesti M. Kir. Egyetemi Könyvtár codexeinek czímjegyzéke,* Budapest, 1881.
[8] Csontosi János, Kalauz az Országos Magyar Iparművészeti Múzeum részéről rendezett könyvkiállításhoz, Budapest, 1882, 109.
[9] Franz Xaver Kraus, *Dante, sein Leben und sein Werk, sein Verhältniss zur Kunst und zur Politik,* Berlin, Grote, 1897, 585.
[10] Ludwig Volkmann, *Iconografia dantesca,* Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1897, 17.
[11] *Bullettino della Società Dantesca Italiana,* 1902, 192.
[12] Kaposi József, *Dante Magyarországon,* Budapest, Révai és Salamon, 1911, 48.

Alcuni anni dopo, nel 1920, lo studioso ungherese Pál Gulyás, dimostrò che nessuno degli stemmi dei Bandini era identico allo stemma del codice. Lui constatò che la lingua del codice era il dialetto veneto.[13]

Nella fortuna critica del nostro codice lo studio più significativo è la tesi di dottorato del 1928 sulle miniature del codice redatta dalla storica d'arte Ilona Berkovits presso l'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Budapest, sotto la direzione del prof. Tibor Gerevich.[14] Una versione breve della tesi uscì anche in italiano nel 1931 a Budapest, nella serie delle *Pubblicazioni dell'Istituto di Storia dell'Arte e di Archeologia cristiana presso l'Università «Péter Pázmány» di Budapest*[15] e anche nella *Corvina,* la rivista di scienze, lettere ed arti della Società Italo-Ungherese Mattia Corvino, diretta da Albert Berzeviczy e redatta dai professori dell'Università di Budapest, Tibor Gerevich e Luigi Zambra.[16]

I più importanti risultati delle ricerche di Berkovits sono l'affermazione dello stile, la datazione del 1345 circa delle miniature a Venezia presso la corte del doge, Andrea Dandolo, e l'identificazione dello stemma del codice; inoltre egli identifica il committente del codice con il «nobilis vir dominus Petrus Emo» che diresse la difesa dell'isola di Chioggia, la chiave di Venezia, contro Genova nell'agosto 1379. Egli finì nella prigione dell'ungherese Gerardo de Nathlor, da dove poté liberarsi con il versamento di 5000 ducati di riscatto e con altri 15 000 per il prestito di guerra. Berkovits supponeva che Pietro Emo avesse regalato il nostro codice come parte del prezzo di riscatto.

Studiando i codici danteschi del Trecento, Berkovits costatò che essi in generale non erano miniati riccamente. E la loro decorazione ha piuttosto un carattere ornamentale e non illustrativo. Così il nostro codice ha un'importanza straordinaria, e l'alta qualità dei dipinti miniati aumentano ancora la sua singolarità. Esaminando la miniatura italiana del Trecento, Berkovits confermava la somiglianza stilistica tra il nostro codice e i due codici del doge Andrea Dandolo del 1342. L'uno è la *Promissione del doge e Capitolare dei consiglieri ducali* (Venezia, Archivio di Stato,

[13] Gulyás Pál, *Mátyás király könyvtára,* Budapest, Franklin, 1916, 39.

[14] Berkovits Ilona, *A budapesti egyetemi könyvtár Dante-kódexe s a XIII–XIV. századi velencei miniaturafestészet története,* Budapest, Stephaneum, 1928, 1–74.

[15] Berkovits Ilona, *Un codice dantesco nella Biblioteca della R. Università di Budapest,* Budapest, Franklin, 1931, 1–31.

[16] Berkovits Ilona, Un codice dantesco nella Biblioteca della R. Università di Budapest. *Corvina,* 1930, 1–31.

Sala diplomatica, no. 4), l'altro ancora una *Promissione del doge Andrea Dandolo* nel Museo Correr di Venezia (mss. III. 326). La loro decorazione ornamentale, la rappresentazione delle poche figure, i tipi di volto ed i colori sono molto simili nei tre codici, ma lo stile del codice di Budapest è più evoluto, più maturo, per questo Berkovits datò il nostro alcuni anni dopo quelli veneziani. La dottoressa attribuì questi tre codici allo stesso maestro che era arrivato a Venezia da una bottega bolognese, ma poi si era formato indipendentemente. La sua attività nella città è una pietra terminale nella storia della miniatura veneziana del Trecento. Con le sue opere incominciava la formazione della scuola autonoma della pittura in miniatura a Venezia, che diventava indipendente dalla tradizione bizantina e poteva utilizzare liberamente gli influssi bolognesi. Berkovits menzionò anche la possibilità che il pittore fosse identico al miniatore veneziano Francesco presbiter del 1340. È giusto ritenere che il pittore del codice di Budapest fosse molto colto, molto intelligente, che conoscesse bene l'iconografia cristiana, la mitologia, la storia e letteratura classica e medievale. Verosimilmente era lui ad aver scritto i brevi titoli sotto i posti vuoti per il pittore delle miniature.

Soltanto nel 1965 – per il giubileo della nascita di Dante – è uscita a Budapest un'edizione del testo della *Divina Commedia* tradotta in ungherese con le riproduzioni a colori delle miniature del nostro codice. In questo volume si trova uno studio di Berkovits sulle miniature.[17] Lei si occupa profondamente della loro iconografia. Afferma per esempio che il fatto che le anime dell'Inferno sofferenti nel grande fuoco siano rappresentate con il colore rosso è un'invenzione del pittore.

Nel 1967 uscì un altro studio di Berkovits in italiano sulle miniature del codice, nel volume degli studi *Italia ed Ungheria. Dieci secoli di rapporti letterari.*[18] Lei qui si occupava dei rapporti fra Dante e Venezia ed esaminava approfonditamente lo stile e l'iconografia delle singole miniature, cercando le relazioni del nostro pittore con i miniatori veneziani e in generale con i pittori italiani del Trecento. Ripeté la sua ipotesi riguardo a un maestro «Franciscus amminiator presbiter» che lavorava a Venezia negli anni 1340.

---

[17] Dante Alighieri, *Isteni Színjáték,* ford. Babits Mihály, utószó Berkovits Ilona, jegyz. Kardos Tibor, Budapest, Magyar Helikon, 1965.

[18] Berkovits Tolnai Ilona, Il codice dantesco di Budapest. In *Italia ed Ungheria. Dieci secoli di rapporti letterari,* a cura di Mátyás Horányi – Tibor Klaniczay, Budapest, Akadémiai, 1967, 45–57.

Tra gli studiosi dell'arte italiana alcuni, come John Pope-Hennessy nel 1947,[19] Pietro Toesca nel 1951,[20] Mario Salmi nel 1951 e nel 1956,[21] e gli eccellenti specialisti delle miniature italiane come Paolo D'Ancona, Mirella Levi D'Ancona, Gian Lorenzo Mellini, Sergio Bettini, Claudio Bellinati, Anna De Floriani, Alessandro Conti, e anche Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto, non avendo la possibilità di vederlo, soltanto menzionavano il magnifico codice. Neanche Rodolfo Pallucchini, ottimo specialista della pittura veneziana, vide il codice di Budapest. Egli ne scrisse così nel 1964: «Proviene da Venezia il codice della Biblioteca Universitaria di Budapest con la *Divina Commedia;* il miniatore che la illustra sembra appartenere alla corrente bolognesizzante della Cancelleria Ducale. È probabile che tale gusto incontrasse particolarmente nell'illustrazione di libri a carattere profano e letterario».[22]

Il nostro codice fu presentato meritamente nel *Catalogo dei codici della* Divina Commedia *di Dante* illustrata e redatta da Peter Brieger, Millard Meiss e Charles S. Singleton nel 1969. Loro accettarono i risultati di Berkovits e di Pallucchini e diedero un titolo a tutte le 94 miniature.[23] Vi si trova anche la bibliografia più importante del codice.

Nel 1992 Giordana Mariani Canova scrisse: «Lo stesso maestro miniò una bella *Divina Commedia* (Budapest, Biblioteca Universitaria, ms. 33) che l'*Epistolario* della Basilica Marciana (ms. lat. Cl. I. 101) ed il *Capitolare dei consiglieri ducali* e la *Promissione ducale di Andrea Dandalo* (Museo Correr, ms. Cl. III. 327), probabilmente a metà del decennio o poco più in là.»[24]

Completando la fortunata critica del codice bisogna rinviare allo studio linguistico di György Domokos pubblicato nel 2005.[25] Lui esaminò approfonditamente la scrittura del testo del dialetto veneziano, dividendolo

---

[19] John Pope-Hennessy, *A Sienese Codex of the Divine Comedy,* Oxford–London, Phaidon, 1947, 181, note 50–53.

[20] Pietro Toesca, *Il Trecento,* Torino, UTET, 1951, 841, 844.

[21] Mario Salmi, *La miniatura italiana,* Milano, Electa, 1956.

[22] Rodolfo Pallucchini, *La pittura veneziana del Trecento,* Venezia–Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1964, 85.

[23] Peter Brieger – Millard Meiss – Charles S. Singleton, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy,* Princeton, Princeton University Press, 1969, 212–215.

[24] Giordana Mariani Canova, La miniatura a Venezia dal Medioevo al Rinascimento, 785. In *La pittura nel Veneto. Il Trecento,* a cura di Mauro Lucco, Milano, Electa, 1992.

[25] Domokos György – Vida Máté, A budapesti Dante-kódex nyelve. *Az Egyetemi Könyvtár Évkönyvei,* 2005, 35–60.

in quattro parti: i sottotitoli scritti con inchiostro rosso; le disposizioni per il pittore delle miniature; l'explicit, le due terzine alla fine della *Commedia* in cui il copista rende grazie; e gli aforismi. Egli diede per la prima volta i testi delle 126 locuzioni scritte in due colonne, in latino e in italiano. Sono sentenze bibliche, dell'Antico e del Nuovo Testamento, dai libri tradizionalmente attribuiti a Salomone, dall'Ecclesiaste, da Isaia, dai Vangeli, dalle lettere degli apostoli, e poi degli scrittori antichi come Platone, Catone, Cicerone, Seneca, Marziale, Cassiodoro, ecc.

L'ultimo studio sulle miniature del codice di Budapest fu scritto da Giorgio Fossaluzza nel 2006. Anche lui seguendo l'attribuzione di Berkovits parlò della bottega pittorica del doge Andrea Dandolo (1343–1354).[26]

Infine vorrei presentare le mie osservazioni in rapporto ai dipinti del codice:

1. Lo stemma alla pagina 1r dell'*Inferno* non ha una posizione centrale, si inserisce nell'ornamento. È molto probabile che sia stato dipinto più tardi. Quindi non poteva essere lo stemma del mecenate, cioè del primo possessore del codice. Così lo stemma non può avere una posizione centrale nella ricerca.

2. Il frontespizio del codice con lo stemma del committente è andato perduto durante la rilegatura attuale nel 1877.

3. Per l'attribuzione delle miniature non è sufficiente la somiglianza dei motivi ornamentali che incorniciano i tre frontespizi delle tre parti della *Commedia* di Dante, e che sono veramente somiglianti alle decorazioni delle promissioni del doge Andrea Dandolo del 1342. Bisogna rivedere l'inquadramento delle miniature del codice dantesco di Budapest fra le miniature veneziane della bottega del doge Andrea Dandalo. Neanche la lingua del testo, il dialetto veneziano, è un argomento sufficiente per l'origine veneziana del pittore. Per l'identificazione del pittore sono più importanti gli argomenti relativi al modo delle raffigurazioni figurative. Le caratteristiche dello stile di queste – cioè le composizioni dei quadri, il senso dello spazio, la presentazione delle figure, l'espressività dei gesti e delle facce, le presentazioni dei dintorni delle rappresentazioni, dell'architettura e della natura, e l'uso dei colori delle miniature del codice dantesco di Budapest – non si trovano tra le miniature veneziane del Trecento. Le composizioni delle nostre miniature sono chiare e semplici: in un dipinto

---

[26] Giorgio Fossaluzza, Provenienza del codice, fortuna critica, stile e carattere illustrativo delle miniature. In Dante Alighieri, *Commedia,* II. *Studi e ricerche,* 51–83.

si trovano poche figure ed esse sono presentate con volti e gesti espressivi di grande qualità artistica. La raffigurazione dell'ambiente dell'azione si limita all'essenziale, l'architettura non ha un ruolo significativo e non vuole dare mai il senso della profondità dello spazio. Anche le rappresentazioni della natura, le rocce, il paesaggio, il mare hanno un carattere decorativo, un senso lirico e meditativo. Vediamo per esempio la prima scena della pagina 1r, il frontespizio dell'*Inferno* dove Dante siede al margine del dipinto, in cima alla montagna, e medita profondamente, prima di mettersi in cammino verso l'Inferno. Inoltre è da menzionare che anche i colori – che aumentano l'espressività del contenuto psicologico – sono totalmente differenti da quelli dei dipinti veneziani. Oltre a ciò i raggi del sole rosso simboleggiano l'amore divino che traspare in tutto il mondo. Senza dubbio le miniature del nostro codice sono opere di un eccellente pittore che aveva anche una grande cultura letteraria e spirituale. Il suo stile è in relazione con la pittura italiana del Trecento, ma non lo si può inquadrarlo in una bottega d'Italia. È possibile che lui fosse un pittore d'oltre Italia, di un paese che era in stretta relazione con l'Italia, dove l'arte del Trecento era di casa e di alta qualità. Questo paese di grande potere nell'Europa d'allora, di grande autorità nella politica, nell'economia e nella cultura d'Europa, era il Regno d'Ungheria di Carlo Roberto d'Angiò e di suo figlio, Luigi il Grande, che erano gli eredi legittimi anche del Regno di Napoli.

In Ungheria si vedono tuttora i magnifici affreschi trecenteschi della cappella del castello reale di Esztergom[27] e i tanti affreschi meravigliosi trecenteschi nella regione di Gömör[28] e di Szepesség[29] e anche fra le opere dell'arte della miniatura abbiamo codici miniati così eccellenti come la *Cronica Illustrata* degli anni 1360 nella Biblioteca Nazionale Széchényi ed il *Legendario Angioino Ungherese* degli anni 1330, oggi in gran parte coservata nella Biblioteca Vaticana. Il testo della *Commedia* in dialetto veneziano poteva essere un regalo di Venezia per i re Angioini d'Ungheria (1308–82) e le miniature potevano essere dipinte nella bottega reale d'Ungheria negli anni 1330.

---

[27] Mária Prokopp, Pitture murali del XIV secolo nella cappella del Castello di Esztergom. I. Problemi icongrafici, II. Problemi dello stile. *Acta Historiae Artium Academiae Scienciarum Hungariae,* 1967, 273–312 e 1972, 169–192.

[28] Mária Prokopp, *Medieval Frescoes in the Kingdom of Hungary,* Somorja, 2005, 1–92.

[29] Prokopp Mária – Méry Gábor, *Középkori falképek a Szepességben,* Somorja, 2009, 1–124.

Falvay Dávid

SZENT ALBANUS, A VÉRFERTŐZŐ MAGYAR KIRÁLYFI
Egy fiktív szent legendája Itáliában

Egy XIV. századi, szépen illusztrált velencei kéziratban különös szent életével találkozhatunk.[1] A velencei dialektusban írt szöveg, amelyet Eugenio Burgio kritikai kiadásában olvashatunk, a következő címet viseli: *Legenda de misier Sento Alban.*[2] A legenda komoly magyar vonatkozásokkal bír, hiszen a történet jó része Magyarországon játszódik, s a főszereplő pedig nem más, mint a magyar király örökbe fogadott fia, akit ráadásul társuralkodóvá is koronáznak. Mindennek ellenére a magyar irodalomtörténetben és történeti irodalomban alig esik szó e különös szentről. Ennek elsődleges oka abban keresendő, hogy természetesen nem történeti alakról van szó, hanem egy mesés történetről, irodalmi invencióról. Mindazonáltal véleményem szerint e legenda mindenképpen érdemes a figyelemre, mivel ennek segítségével arról is képet alkothatunk, hogy a középkori nyugati ember miképpen látta, hogyan ábrázolta irodalmi eszközökkel Magyarországot.

A legenda eredeti változata – ahogy arra alább még visszatérünk –, noha itáliai eredetű, nem olaszul, hanem latinul íródott, s számos latin nyelvű változata is fennmaradt. E számos késő középkori latin nyelvű változatból kettő Magyarországra került, s mindkettőt az Eötvös Loránd

Köszönöm Tóth Péter, Paolo Golinelli és Draskóczy Eszter e cikk megírásához nyújtott segítségét. A tanulmány alapját képező kutatás az OTKA PD 75329 és az MTA Bolyai kutatási ösztöndíja támogatásával valósult meg.

[1] Venezia, Museo Civico Correr: ms. 1497, ff. 17e–25r, 1370 körül. Vö. *Biblioteca agiografica italiana (BAI). Repertorio di testi e manoscritti, secoli XIII–XV,* a cura di Jacques Dalarun – Lino Leonardi, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2003, 23–24.

[2] *„Legenda de misier sento Alban." Volgarizzamento veneziano in prosa del XIV secolo,* a cura di Eugenio Burgio, Venezia, Marsilio, 1995. A szöveg kiadása: 65–72.

Tudományegyetem Egyetemi Könyvtárának Kézirattárában őrzik.[3] Az én figyelmemet is az Egyetemi Könyvtár kézirattárában dolgozó kollégák hívták fel e történetre, azonban kompetenciámnak és e kötet témájának megfelelően ezúttal elsősorban az olasz nyelvű változatot mutatom be.

A legenda meglehetősen szokatlan, hogy azt ne mondjuk morbid élettörténetet ír le, melyet talán nem érdektelen röviden összefoglalni. Egy császár egyedül neveli lányát, s mikor az felserdül, bűnös, vérfertőző kapcsolatra lép vele. Ebből a kapcsolatból egy fiúgyermek születik, akit, hogy a botrányt elkerüljék, az apa el akar pusztítani, ám édesanyja inkább díszes pólyába burkolva kiteszi az erdőbe, s nyakába egy kis zacskóban gyűrűket s aranypénzt rejt. Két arra járó vándor rálel a csecsemőre, és miután látják, hogy nem akármilyen gyermekről van szó, a magyar királynak viszik ajándékul. A királynak és feleségének, gyermektelen lévén, éppen kapóra jön az újszülött, akit Albanusnak keresztelnek, édes gyermekükként mutatnak be és nevelnek fel. A gyermek felserdülvén mindenféle uralkodói erényben tökéletesnek mutatkozik, ezért az idős király társuralkodóként maga mellé veszi, s meg is koronázzák. Az ifjú királyfi híre túljut az országhatáron, s eljut a császár fülébe is, aki elhatározza, hogy végre véget vet bűnös kapcsolatának lányával, s hozzáadja e nemes ifjúhoz, nem tudván, hogy így saját fiához (és féltestvéréhez) kényszeríti a szerencsétlen nőt. A házasságot megkötik, s el is hálják, magyarán innentől fogva egészen morbid, kettős vérfertőző kapcsolatról van szó. A magyar király a halálos ágyán feltárja Albanusnak származása titkát, és átadja neki a pólyában talált tárgyakat. A királyfi, felesége hosszas unszolására, neki is elmondja a titkot, aki viszont ráismer a jelvényekből, hogy férje tulajdonképpen saját gyermeke.

A magyar király halála után úgy döntenek, hogy felkeresik az egész bűn elindítóját (mindkettőjük apját), a császárt. Miután neki is elmondják az igazságot, mindhárman meggyónnak a helyi püspöknek, aki egy szent életű remetéhez irányítja őket. Az erdei remete hét év vándorló penitenciát ír nekik elő, amit annak rendje és módja szerint véghez is visznek. Azonban az utolsó napon, hazafelé tartva egy erdőben éri őket az éjjel, ahol a császár és az asszony egymás mellett fekve újra a régi bűnbe esnek, aminek Albanus is szemtanúja, és erkölcsi felháborodásában mindkettőjüket (édesapját, valamint édesanyját és egyben feleségét is)

[3] ELTE Egyetemi Könyvtár: Cod. Lat. 126 és Cod. Lat. 128. Köszönöm Tóth Péternek, hogy e kéziratokra felhívta a figyelmemet.

megöli. Ezek után visszatér a remetéhez, aki újabb hét év penitenciát ír számára elő, amelynek végeztével – hiába hívják vissza uralkodónak – Albanus is remetének áll. A sivatagban azonban rablótámadás áldozatává lesz, s holttestét egy folyóba dobják. A folyó vizétől azonban csodálatos gyógyulások következnek be, s így megtalálják Albanus holttestét, aki kezében egy papírlapot szorongat, melyen tragikus története olvasható.

A legenda szöveghagyományának filológiai rekonstrukciójával nem kívánok e helyt részletesen foglalkozni, hiszen a latin (és a német) változatok filológiai vizsgálatát Karin Morvay már 1977-ben részletesen elvégezte,[4] a velencei legenda szövegét kiadó Eugenio Burgio pedig aprólékosan összevetette a latin változatokat az olasz nyelvűvel. Ezért csupán röviden összefoglalnám e munkák eredményeit. A mű feltehetően a pápai Kúria környezetében született a XII. század végén. Szerzőségét korábban egy Transamundus nevű pápai jegyzőnek (1185–86) tulajdonították, ám ez nem bizonyítható. A latin legendának három prózai változata ismert, melyek közül az A-val jelzett[5] a legkorábbi, s a másik kettő változat, valamint a verses feldolgozások is ebből származnak. A velencei olasz nyelvű változat is erre a latin A-ra vezethető vissza, s ráadásul a fordító meglehetősen szó szerint fordítja a forrásszöveget.

Külön filológiai érdekesség, hogy e történet esetében a népnyelvű változat, a *volgarizzamento* nem jár azzal, amit általában e jelenség szinte definíciószerű elemének tartanak, magyarán a népnyelvű fordítás nem jelenti azt is – legalábbis a fennmaradt kéziratok tanúsága alapján –, hogy az szélesebb körhöz, kevésbé művelt olvasóközönséghez jutott volna el.[6] E szöveg hagyományozódása mintha azt mutatná, hogy itt a latin szövegből, latinul alkottak népszerűsítő változatokat (gondolok itt főleg a verses variánsokra), míg az olasz népnyelvű szöveg elszigetelt maradt, és az egyetlen ránk maradt kódex is inkább tekinthető reprezentatív, mint divulgatív kéziratnak.

[4] Karin Morvay, *Die Albanuslegende. Deutsche Fassungen und ihre Beziehungen zur lateinischen Überlieferung*, München, Fink, 1977.

[5] Kiadása: *Passio vel vita sancti Albani martyris,* Bibliotheca Hagiographica Latina 201. Újra kiadta: Burgio, *„Legenda de misier sento Alban”,* 73–82.

[6] A fordítás, volgarizzamento kérdéséről ld. Folena mára szinte klasszikussá vált tanulmányát: Gianfranco Folena, *Volgarizzare e tradurre,* Torino, Einaudi, 1994, vagy a legújabb e témában írt monográfiát: Alison Cornish, *Vernacular Translation in Dante's Italy. Illiterate Literature.* Ann Arbor, CUP, 2010.

Azt már említettük az elején, hogy a történet teljes egészében fikció, azt a kérdést azonban még nem tettük fel, honnan származik ez az igen különös narráció. Ez egy jól ismert és igen sok változatban keringő történet, amely az úgynevezett oidipuszi szentek mondakörébe tartozik. Ezt a szövegcsoportot legutóbb Paolo Tomea elemezte hosszú tanulmányában, amelyben bemutatta az egész irodalmi hagyományt, annak különböző változatait: Júdás legendájától, Szent Gergelyen át Szent Ursusig. Tomea az Albanus-legendával kapcsolatban arra hívta fel a figyelmet, hogy abban természetesen nem a thébai monda közvetlen feldolgozását kell látnunk, hanem csupán egyes összefüggéstelen történetelemek szabad felhasználását.[7] Amit a modern olvasó a történet legfőbb paradoxonjának érez, hogy tudniillik egy vérfertőző, azon felül szülőgyilkos – ráadásul Albanus, Oidipusszal ellentétben úgy öli meg szüleit, hogy már tudatában van kilétüknek – ember hogyan válhat szentté, az adja tulajdonképpen a mű erkölcsi tanulságát: nincs olyan bűn, amit mély bűnbánat és megfelelően végrehajtott penitencia ne tudna semmissé tenni. A narráció ily módon valójában nem is legendának, hanem sokkal inkább exemplumnak tekinthető, amely műfajmegjelölés a mű egyik változatban elő is fordul.[8]

A legenda szöveghagyománya, a történet irodalmi háttere tehát lényegében megoldottnak mondható, van azonban egy olyan alapvető eleme ennek a történetnek, amellyel a szakirodalom eleddig, tudomásom szerint, nem foglalkozott,[9] és én e kérdésnek szentelném a tanulmány hátralévő részét: mit keres Magyarország ebben a történetben? Hiszen, mint láthat-

---

[7] „[…] sarebbe illusorio voler rintracciare nelle pagine della *Vita Albani* l'orma effettiva del mito del re tebano. Ciò che apparentemente ne resta non sono che singole tessere disgiunte, entrate ormai a far parte di un repertorio topico immemore delle sue radici e utilizzate in modo assolutamente libero." (Paolo Tomea, Il segno di Edipo. Parricidio, incesto e 'materia tebana' nelle fonti agiografiche medioevali [con una Vita inedita di Sant'Ursio], 736. In *Scribere sanctorum gesta. Recueil d'études d'hagiographie médiévale offert à Guy Philippart,* Turnhout, Brepols, 2005, 717–761). Köszönöm Paolo Golinellinek, hogy Tomea alapvető tanulmányára felhívta a figyelmemet.

[8] Ld. az alább elemzendő, D'Ancona által kiadott Albanus-legendát: *La leggenda di Sant'Albano, prosa inedita del secolo XIV. La storia di San Giovanni Boccadoro, secondo due antiche lezioni in ottava rima,* per cura di Alessandro d'Ancona, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1865.

[9] Az a kevés magyar szakirodalom, amit e kérdésről találtam, leginkább a hazánkba került kódexek könyvészeti problémájával foglalkozik: Pongrácz József, A cambridgei Korvin-kódex és a Trinity College magyar vonatkozású egyéb kéziratai. *Magyar Könyvszemle,* 1912/5–6, 1–7; Csapodi Csaba, Az oxfordi „Liber Sancti Albani" és a Corvina Könyvtár. *Magyar Könyvszemle,* 1967/2, 157–159.

tuk, Magyarország szerepe központi a narrációban: fontos szerepet játszik benne a magyar király, szerepel a magyar királyné, s egy-két udvari ember is. Ami még fontosabb, maga a főhős örökbe fogadott (ám mindenki által természetesnek hitt) magyar királyfi, akiről ráadásul a szöveg egyértelműen kimondja: „királlyá koronázták, még a király életében megkapta atyja méltóságát".[10] Tehát itt tulajdonképpen egy magyar szent királyról van szó. Sőt, mi több, a történet jelentős része Magyarországon játszódik.

Ezek a tények akkor is sokatmondóak, ha meg kell állapítanunk, hogy semmiféle értékelhető információ nem olvasható hazánkról. Egyetlen földrajzi adatot találunk a szövegben, mely szerint a császársághoz közel fekszik az ország, azonban magát a császár birodalmát is azzal a kevéssé kézzelfogható adattal írja le mind a latin, mind az olasz szöveg, hogy „in partibus aquilonis" – „en la parte de tramontana." Itt is, mint sok hasonló jellegű irodalmi alkotásban – ahogy néhány ilyen történetre a dolgozat második felében majd utalást teszek –, szembeötlő a konkrét és azonosítható nevek és helymegjelölések szinte teljes hiánya. Az egész legendában (mind a latin, mind az olasz változatban) Albanus neve az egyetlen személynév, és – ha a csak *Imperó*ként megjelölt császárságot nem számítjuk – Magyarország az egyetlen földrajzi név. Önkéntelenül vetődik fel a kérdés, hogy itt a magyar eredetnek csupán díszítő funkciója van-e vagy valami köze lehet-e valamilyen történeti hagyományhoz.

Ha azt vizsgáljuk, miképpen kapcsolódik össze a magyar királyi eredet a szentség fogalmával, onnan kell kezdenünk, hogy felidézzük azt a közismert tényt, hogy a középkori magyar uralkodóház Európa-szerte híres volt arról, hogy számos szentet adott az egyháznak, ezért írnak a korabeli szövegek az Árpád-házról is mint *beata stirps*ről. Ezt a jellegzetességet a magyar dinasztikus reprezentáció és propaganda is felhasználta, és átvették ezt az elemet a magyar dinasztiával rokonságba lévő, valamint a XIV. századtól kezdve a helyébe lépő uralkodóházak, többek között a nápolyi Anjou-dinasztia is.[11]

A számos valódi magyar dinasztikus szent mellett több olyan hagyományról is tudunk, ahol fiktív személyeket mutatnak be magyar királyi családból származóként, illetve létező szenteket látnak el fiktív magyar ki-

[10] A velencei, illetve a latin szöveg így fogalmaz: „e vien coronado per re, ancora vivando lo re 'lo reçevé la dignità del pare", illetve „coronatur in regem et vivente adhuc patre paterni tituli suscipit dignitatem" (*„Legenda de misier sento Alban"*, 66, 74).

[11] A legteljesebb összefoglaló magyar nyelven: Klaniczay Gábor, *Az uralkodók szentsége a középkorban,* Budapest, Balassi, 2000.

rályi genealógiával. E kérdéssel már máshol részletesebben foglalkoztam, itt csak megemlíteni szeretném, hogy ilyen jellegű a Tours-i Szent Márton legendájának átalakulása, ahol a főszereplő késő középkori, francia népnyelvű szövegekben magyar királyfivá, sőt megkoronázott magyar királlyá lép elő. Ebben az esetben természetesen az az eredeti életrajzi adat szolgál kiindulópontként, mely szerint Márton Pannóniában született, egy római katona fiaként, ám Király Ilona ismert tanulmányában szépen mutatja ki, hogy ez az egyszerű tény miképpen alakul át magyar királyi eredetté. Egy XV. századi misztériumjátékban Márton már nem csupán magyar királyfiként, de megkoronázott királyként jelenik meg.[12] Olasz nyelvterületen nem ismerünk pontosan ilyen Márton-legenda változatot – tehát ahol a szentet magyar királyfiként vagy királyként mutatnák be –, bár a XV. század eleji toszkán verses feldolgozásban véleményem szerint már ebbe az irányba mutat a főszereplő bemutatása, mely e szavakkal kezdődik: „Aki különösen értékes férfiú volt, s egy nagy magyarországi pogány fia."[13]

Hogy egy olyan jól ismert példát is lássunk, ahol a magyar királyi eredet teljes egészében fikció, érdemes felidéznünk a rengeteg változatban ismert, az üldözött ártatlan nő mondája néven ismert szövegcsoportot. E legendában egyértelműen fiktív személyek jelennek meg magyar királyi család tagjaként, hiszen e monda számos ágában magyar királyné vagy királylány a főszereplő (a két legismertebb olyan ága a mondának, ahol a főszereplő magyar királyi eredete jelen van, a Berta-monda,[14] vagy a kifejezetten olasz nyelvterületen terjedő Szent Guglielma (Vilma) legendája.[15]

---

12 Király Ilona, *Szent Márton magyar király legendája,* Budapest, Bibliothèque de l'Institute Français à l'Université de Budapest, 1929; vö. Alexandre Eckhardt, *De Sicambria à Sans-Souci. Histoires et légendes franco-hongroises,* Paris, Les Presses Universitaires de France, 1943.

13 „El qual fu uom di singular valore / E d'Ungheria figliuol d'un gran pagano." Kiadja: Rosanna Bettini, Un travestimento di San Martino. *Studi di filologia italiana,* 1971/29, 341–376.

14 A Berta-történet továbbéléséről az olasz irodalomban ld. Maria Teresa Angelini tanulmányát jelen kötetben.

15 Nancy B. Black, *Medieval Narratives of Accused Queens,* Gainesville, University Press of Florida, 2003; Karl Lajos, Árpádházi Szent Erzsébet és az üldözött ártatlan nő mondája. *Ethnografia,* 1908 [különnyomat]; Dávid Falvay, Il mito del re ungherese nella letteratura religiosa del Quattrocento. *Nuova Corvina,* 2008/20, 54–62.

A magyar dinasztikus szentek egész nyugati kereszténységben meglévő tisztelete érdekesen kapcsolódik össze azzal az általánosan megfigyelhető jelenséggel, hogy spontán kultuszokban a szentség fogalma szinte automatikusan kapcsolódik össze az uralkodói eredettel. Ennek eredményeképpen, mint azt a késő középkori szentség és szentkultusz talán legnagyobb hatású szerzője, André Vauchez kutatásaiból tudjuk,

> amikor egy olyan személyről, akit kultuszban részesítettek, nem álltak rendelkezésre információk, és szükségesnek látszott, hogy életrajzzal lássák el, a legendákban szinte mindig előkelő vagy egyenesen királyi származást tulajdonítottak neki.[16]

Példaként a jeles francia történész Nürnbergi Sebaldus esetét hozza fel, aki a XI. században élt remeteként, s akinek személye körül a következő évszázadok során Nürnbergben élénk kultusz alakult ki. Egy XIV. századi, tiszteletére írt himnuszban megjelenik a „de stirpe regali natus" megjelölés, míg az 1380 körül írt életrajzában már kifejezetten Dánia királyának fiaként mutatják be. Vauchez elemzésében egy konkrét példán keresztül (amelyet a szerző egy általános folyamat illusztrációjának szánt) azt láthatjuk, hogy a XIV. századi legendaírók minden alap nélkül kreálnak királyi származást a szenteknek. Azt is érdekes megfigyelni, hogy a királyi eredet a Vauchez által idézett példában is egy, a kereszténység perifériáján fekvő királysághoz köti a kultuszban részesített szentet. Meggyőződésem szerint az Albanus-legenda is hasonló automatizmus folytán kapott magyar attribúciót.

Magyarán egy népszerű, hatásos és morálisan építő jellegű mesés történet háttereként szinte automatikusan kínálkozik Magyarország mint helyszín. Ráadásul az is megfigyelhető, hogy hazánk még egy olyan jelentéstöbblettel is bír a középkori nyugati szerzők számára, amely segítségével valamiféleképpen a pogánysághoz kötik a magyarságot. A fentebb már említett francia nyelvű Márton-misztériumjátékban a magyarok mint muzulmánok jelennek meg, míg a Guglielma-legenda kezdőszavai így szólnak: „Abban az időben, mikor a magyarok újonnan tértek meg a keresztény hitre."[17]

---

[16] „[...] lorsque on ne savait rien sur la vie d'un personnage qui faisait l'objet d'un culte et qu'on éprouvait le besoin de le doter d'une biographie, on lui attribuait presque toujours dans les légendes une ascendance illustre, voire même royale" (André Vauchez, *Saints, prophètes, et visionnaires. Le pouvoir surnaturel au Moyen Âge,* Paris, Albin Michel, 1999, 68).

Ahhoz, hogy a magyarokat a pogánysághoz, kereszténytelen erkölcshöz asszociálják, természetesen sok elem hozzájárult. A kalandozó magyarokhoz fűződő történeti emlékeken túl, ebben mindenképpen szerepe volt az Attila-legendának. Attila személyét a késő középkorban – mint tudjuk – egyrészt a magyarok használták fel tudatosan nemzeti önreprezentációra, másrészt a korabeli nyugati irodalomban amellett, hogy ő szimbolizálja a barbárságot és a pusztítást, eszkatológiai funkciót is ölt (Attila, Isten ostora, a büntetés vétkeinkért stb.). Továbbá azt is tudjuk, hogy főleg itáliai legendákban Attila egyértelműen magyar királyfiként vagy királyként jelenik meg. Az észak-olasz területen, leginkább népnyelven terjedő Attila-legendában ráadásul a főhős – Albanushoz némiképp hasonló módon – maga is meglehetősen szabálytalan és erkölcstelen nemi kapcsolatból születik: ezen elbeszélések szerint Attila egy magyar királylány és egy kutya nászából származott volna.[18]

Hogy eredeti témánkhoz visszakanyarodjunk, úgy érzem, hogy ez a gondolattársítás – amely tehát a magyarságot a pogánysághoz és az erkölcsi romlottsághoz köti – valamiféleképpen jelen van az Albanus-legenda általunk ismertetett változatában is. Hiszen annak ellenére, hogy a fő negatív figura a császár, mégis Magyarország adja az erkölcsi romlottság talán legmélyebb szintjét bemutató történet hátterét, helyszínét.

---

[17] „Nel tempo che novamente seran convertiti gli Ongari alla fede cristiana." A Guglielma-legenda szöveghagyománya körül az elmúlt években szerencsésen felélénkült a tudományos kutatás. Ld. többek között: Kovács Zsuzsa, Szent Vilma (Santa Guglielma) magyar királyné legendája és kultusza Itáliában a 14–17. században. In *Humanizmus, religio, identitástudat. Tanulmányok a kora újkori Magyarország művelődéstörténetéről,* szerk. Bitskey István – Fazakas Gergely Tamás, Debrecen, 2007, 43–55; Kovács Zsuzsa, Szent Vilma (Santa Guglielma) antifóniája. In *A Stollwerk. Stoll Béla 80. születésnapjára,* Budapest, MTA Irodalomtudományi Intézet – Balassi, 2008, 52–55; Zsuzsa Kovács, La leggenda di „Santa Guglielma d'Ungheria". *Rivista di Studi Ungheresi,* 2010/9, 27–45; Dávid Falvay, Santa Guglielma, regina d'Ungheria. Culto di una pseudo-santa d'Ungheria in Italia. *Nuova Corvina,* 2001/9, 116–122; Falvay Dávid, Szent Erzsébet, Szent Vilma és a magyar királyi származás mint toposz Itáliában. *Aetas,* 2008/1, 64–76; Anna Pullia – Dávid Falvay, L'Ungheria a Firenze: La sacra rappresentazione di Santa Guglielma, regina d'Ungheria. In *Mathias Rex 1458–1490. Hungary at the Dawn of the Renaissance,* Budapest, ELTE BTK (megjelenés alatt).

[18] *Attila, The Man and his Image,* ed. by Franz H. Bäuml – Marianna D. Birnbaum, Budapest, Corvina, 1993; György Domokos, Riferimenti ungheresi in una cronaca veneziana anonima del secolo XV. In *„Con dottrina e con volere insieme". Saggi, studi e scritti vari dedicati a Béla Hoffmann,* a cura di Antonio Sciacovelli, Szombathely, Savaria Press, 2006, 173–176.

Azonban a legfontosabb ok, ami miatt ezt a sztereotípiát, amely a magyarságot a pogánysággal, nem európaisággal, barbársággal asszociálja, e helyen felidéztük, az, hogy ennek segítségével meg lehet magyarázni, hogy egy másik, szintén Szent Albanus neve alatt futó olasz nyelvű történet miképpen kapcsolódik az általunk elemzett műhöz. Alessandro d'Ancona publikált egy XIV. századi firenzei szöveget (a firenzei Riccardiana Könyvtár ms. 2734 kézirata alapján), amely szintén egy bizonyos Szent Albanus történetét meséli el, ám a jelen tanulmány témájául szolgáló legenda korábbi kutatói nem sok figyelmet fordítottak rá, mivel a két fiktív személy között alig láttak többet, mint puszta névazonosságot.[19]

A történet narratológiai szempontból tényleg lényegesen eltér a mi legendánkétól, ám sok rokon vonást is mutat. Itt Albanus egy olyan remete, akihez egy vadászaton eltévedt királylány tér be éjszakára. A szent életű remete enged a sátán kísértésének, és megerőszakolja a lányt, majd, hogy a felelősségre vonástól megmeneküljön, megöli a királylányt, s elrejti a holttestet. Ezt követően ő is még súlyosabb penitenciát vállal, és a végén, mikor újra találkozik a királlyal, akinek lányát megölte, elnyeri Isten bűnbocsánatát, és a lány is életre kel.[20]

A két történetben a néven túl tehát mindenképpen közös elem a szexuális indíttatású bűnbeesés, amely itt is még súlyosabb vétekhez, gyilkossághoz vezet. Noha itt a történet erkölcsi tanulsága nem csupán a bűnbánat mindent legyőző erejére terjed ki, hanem legalább annyira arra is, hogy a kísértés bárkire, bármikor lesújthat, hiszen ez az Albanus már szent életű remeteként esik bűnbe. Ami azonban témánk szempontjából különösen fontos, hogy ebből a legendából teljesen hiányzik a magyar vonal, viszont a történet kezdőszavai így hangzanak: „Volt egy király Indiában, akinek volt egy igen bölcs asszonya és egy leánya."[21] Más szóval magyar helyett egy egyértelműen egzotikus, nem keresztény környezetben játszódik a történet, és részben emiatt sem tekintették a két Albanus név alatt játszódó történetet rokon jellegűnek a korábbi kutatók.

Véleményem szerint viszont ilyen jellegű narrációnál a magyar eredet könnyen felcserélhető Európán kívüli földrajzi nevekkel. Hogy egy konkrét példát is hozzak e folyamat illusztrálására, szeretném felidézni

[19] *La leggenda di Sant'Albano.* A legenda szövegkiadása: 69–84.

[20] A narráció magja keleti eredetű. Ugyanez a történet más változatokban Aranyszájú Szent János neve alatt ismert. Ld. D'Ancona bevezetőjét: Ibidem, 5–65.

[21] „Avea in India uno Re che avea una sua donna molto savia, e avea una figluola." (Ibidem, 69.)

Árpád-házi Szent Erzsébet (†1231) rózsacsodájának átváltozását. Erzsébet – II. András lánya, aki élete nagy részét Türingiában töltötte – nem csupán a magyarok egyik legnépszerűbb szentje volt, hanem gyakorlatilag ő az egyetlen magyar, akit az egész latin Nyugaton széles körben ismertek, mivel kultusza már a XIII. században szinte egész Európában elterjedt. Ez a történet a magyar szent leghíresebb csodája, ám szintén inkább exemplumnak, mintsem életrajzi történetnek tekinthető (a szent titkon élelmet visz ruhájában a szegényeknek, s mikor megállítják, s kérdőre vonják, mit visz, azt feleli, hogy rózsákat, s az isteni beavatkozás valóban rózsává alakítja a kenyeret). A XIII. század végén egy franciaországi, latin nyelvű prédikációban, ahol a csoda egy másik változata szerepel, a következő szavakkal mutatják be Erzsébetet:

> Mondok egy példát arról a jó szűzről, akit Szent Erzsébetnek hívnak. Nem Keresztelő Szent János anyjáról, hanem ama pogány király lányáról, akit Landograndnak vagy Landegrant-nak hívtak […][22]

Mint láttuk, itt ugyanarról a személyről szól az elbeszélés, de a magyar és keresztény királyi származás pogánnyá alakul, míg Erzsébet férjének őrgrófi titulusa *(Landgraf)* pedig az állítólagos pogány apa nevévé. Az eredeti narrációban is meglévő konfliktus a karitatív tevékenység és az ezzel ellenséges családi környezet között e példázatban azáltal lesz még hatásosabb, hogy pogány-keresztény ellentétet is belesző az elbeszélő.

Ezen motívum további átalakulásának tekinthető egy XIV. századi olasz nyelvű Mária-csoda gyűjtemény, amelyben fő vonalaiban szintén a rózsacsoda ismert történetét olvashatjuk, csak éppen Erzsébet és Magyarország említése nélkül. E változatban a főszereplő bemutatása a „Volt egy szaracén királynak egy lánya […]" szavakkal történik,[23] s az is kiderül róla, hogy pogány, és ő maga is csak a csodás közbenjárás hatására fog megkeresztelkedni.

[22] Thomas de Chartes prédikációja, 1273 körül. Idézi és magyarul közli: Klaniczay, *Az uralkodók szentsége a középkorban,* 289–290.

[23] „Uno re saraino lo quale aveva una sua figliuola" (Ducio di Gano, *I Miracoli della Vergine,* kiadatlan, Biblioteca Apostolica Vaticana: Cod. Barb. Lat. 4032, f. 25r–v; Biblioteca Nazionale di Firenze: Cod. Magl. XXXVIII. 61, f. 29). A csodaszöveg kiadása: Dávid Falvay, Hungarians as „Saintly Pagans in Late Medieval Western Literature." In *Identity and Alterity in Hagiography and the Cult of Saints,* ed. Ana Marinković – Trpimir Vedriš, Zagreb, Hagiotheca, 2010, 165–178.

Azt figyelhetjük meg tehát, hogy egy tanító célzatú narrációban (exemplum) a magyar királylány könnyedén válik pogány szaracénná, hasonlóképpen ahhoz, ahogy az Albanus-legenda toszkán változatában is India váltja fel Magyarországot mint helyszínt, és ugyan maga a főszereplő nem királyfi, de az áldozat személyében a királyi származás ugyanúgy jelen van a történetben. Az Albanus-legenda magyar vonatkozása tehát fiktív elem, sőt még azt is láttuk, hogy hazánk helyszínként való szerepeltetése könnyen felcserélhető és helyettesíthető más nevekkel. Mindennek ellenére, véleményem szerint e történet is jó példázza azt, milyen kép élt Magyarországról és a magyarokról a késő középkori Nyugat-Európában, milyen attribútumokhoz, fogalmakhoz asszociálták a magyar eredetet építő jellegű, vallásos művekben.

Maria Teresa Angelini

LA PRESENZA DI RIFERIMENTI UNGHERESI NE *I REALI DI FRANCIA* DI ANDREA DA BARBERINO

L'Ungheria, come dimostrano alcuni riferimenti di testi danteschi è ben presto presente nella letteratura italiana. Quelle di Dante sono annotazioni ed osservazioni relative a dati reali o considerati tali. Molto interessante è invece la comparsa di riferimenti all'Ungheria in opere popolari come *I Reali di Francia* di Andrea da Barberino (circa 1371–1431/33) molto noti in Italia sino praticamente alla fine dell'Ottocento.[1] Tra gli altri più noti scritti dell'autore ricordiamo solo il *Guerrin detto il Meschino agli alberi del Sole.*[2]

Le problematiche intorno alle edizioni de *I Reali di Francia* sono praticamente inaffrontabili. Molto difficile è anche tentare una ricostruzione critica dei testi.[3] Ne *I Reali di Francia* l'autore narra, con l'inserimento di numerosi elementi leggendari, la «vera» storia della stirpe reale francese a partire da Fiovo, figlio dell'imperatore Costantino, per giungere fino a Carlo Magno.[4] Nel *Guerrin Meschino,* letterariamente forse l'opera mi-

[1] Andrea da Barberino, *I Reali di Francia,* a cura di Giuseppe Vandelli e Giovanni Gambarin, Bari, Laterza, 1947; Vittore Branca, Un poemetto inedito di Andrea da Barberino? *Lettere italiane,* 1990, 89 sgg.
[2] Mauro Cursietti, Per l'edizione critica del Guerrin Meschino di Andrea da Barberino. *La Parola del testo,* 2000/1–2, 59–93, 295–340; 2001/1, 111–136; Franco Cardini, Orizzonti geografici e orizzonti mitici nel «Guerrin Meschino». In *«Imago mundi». La conoscenza scientifica nel pensiero bassomedievale. Convegni del Centro di studi sulla spiritualità medievale (Todi, 11–14 ottobre 1981),* Todi, 1984, 185–221.
[3] Pio Rajna, Ricerche intorno ai Reali di Francia. In *I Reali di Francia,* I, Bologna, Romagnoli, 1872; Raffaele Spongano, Scheda per I reali di Francia. *Studi e problemi di critica testuale,* 1987, 325 sgg.
[4] Per la biografia dell'autore e per il riassunto dell'intreccio delle opere si veda la voce Mangiabotti, Andrea (Andrea da Barberino) del *Dizionario Biografico degli Italiani,* http:

gliore di Andrea da Barberino, sono narrate le eroiche prove sostenute da Guerrino, cresciuto ignorando la sua nobile origine. L'eroe, provato da ogni forma di umiliazione e vessazione, si deve recare agli alberi del Sole per scoprire la propria vera origine, viene così a sapere di essere in realtà nobile per schiatta e non trovatello. Egli non è altro che il coraggioso figlio sottratto al padre, Milone di Durazzo, signore di Albania. Quest'ultimo in seguito era stato incarcerato insieme alla moglie. I due anziani genitori verranno poi liberati dal figlio che restituisce loro i legittimi e dovuti onori, nonché la gioia dell'agnizione. Andrea da Barberino nelle sue opere usa il toscano, un toscano nel quale è inserita a sprazzi qualche espressione francese, dato che i suoi modelli erano per lo più francesi.

Come oggetto delle sue opere Andrea da Barberino ha rielaborato elementi e leggende di varia provenienza, spesso molto noti, integrandoli con fonti di scarsa diffusione, dando vita a storie destinate ad una fama imperitura non solo nelle città, ma anche nelle campagne italiane, che, come si sa, per il diffusissimo analfabetismo, erano tradizionalmente poco avvezze alla lettura, praticamente fino alla fine dell'Ottocento. Per capire l'importanza de *I Reali di Francia* ricordiamo per inciso anche il famoso riferimento a quest'opera fatto dal Manzoni ne *I promessi sposi.*[5]

> Era, se non l'abbiamo ancor detto, il sarto del villaggio, e de' contorni; un uomo che sapeva leggere, che aveva letto in fatti più d'una volta il Leggendario de' Santi, il Guerrin meschino e i Reali di Francia, e passava, in quelle parti, per un uomo di talento e di scienza: lode però che rifiutava modestamente, dicendo soltanto che aveva sbagliato la vocazione; e che se fosse andato agli studi, in vece di tant'altri…!

Tale riferimento in quello che era il Romanzo per eccellenza della letteratura italiana dell'Ottocento non è forse una prova della grande diffusione dell'opera di Andrea da Barberino nella nostra penisola?

Tornando al nostro assunto, le storie che concernono in qualche modo l'Ungheria, si trovano nel libro VI de *I Reali di Francia* e riguardano soprattutto, la leggenda di Berta dal gran piede.[6]

//www.treccani.it/enciclopedia/andrea-mangiabotti_(Dizionario-Biografico) sulla quale si basa la nostra descrizione di sotto.

[5] Alessandro Manzoni, *I promessi sposi,* capitolo XXIV.

[6] L'originale di questa leggenda è probabilmente il poema francese composto verso il 1275, da Adenet le Roi. Si tratta di un rimaneggiamento di una canzone di gesta precedente.

La storia di Berta dal gran piede, ben nota in tutta l'Europa e quindi anche in Ungheria,[7] come avviene spesso nel caso di principesse o sante, raccoglie elementi di tipo leggendario e fiabesco. La fanciulla è figlia di re Filippo d'Ungheria, mentre nelle altre tradizioni europee, sarebbe nata da re Florio d'Ungheria, omonimo (o forse lo stesso) del nonno di San Martino.[8]

Sono interessanti le caratteristiche di Berta. Il piede particolare, che gli storici riferiscono ad un dato fisico reale (Berta, la madre di Carlo Magno avrebbe avuto un lieve difetto), nelle leggende si riveste di un significato magico. L'assunzione di questa diversità del piede conferisce particolari poteri al «proprietario». Ricordiamo ad esempio Cenerentola (che il piede lo ha più piccolo dell'ordinario) ed Elettra, eroina della famosa omonima tragedia di Euripide, la quale, come figlia di Agamennone, aveva lunghi piedi, prerogativa della stirpe di Atreo. La lunghezza del piede avrebbe dovuto dimostrare che Oreste era veramente suo fratello.[9]

La deformità può invece essere un simbolo sacro. Avevano ricevuto infatti segni di deformità alcuni sciamani e questi segni erano effettivamente stati accettati dal popolo come indicazione di investitura magica. Tratti magici li assume infatti anche Berta che, benché aiutata da eventi condotti da mani superiori, è capace di «ordire» in qualche modo, l'incontro con i genitori e con il marito Pipino nella foresta dove ha vissuto per anni, insegnando alle figlie del suo benefattore l'arte del ricamo e collaborando alla sussistenza dell'intera famiglia. Infatti Berta, dopo aver complottato con Falisetta per farsi sostituire nel letto di Pipino, suo legittimo consorte, che l'aveva sposata per procura, aveva vagato nella foresta ed era stata beneficata da un contadino e dalla sua famiglia, anche grazie all'onestà e alla virtù che trasparivano da Berta. Nella notte stessa in cui dopo molto tempo il re Pipino giunge nella foresta si avrà per volontà di Berta la consumazione del matrimonio su un grande carro davanti alla dimora del contadino che ha ospitato la fanciulla per tanti anni. All'interno della

---

[7] Alexandre Eckhardt, Les Sept Dormants, Berthe aux grands pieds et la Manekien, 94–96. In *De Sicambria à Sans-Souci. Histoires et légendes franco-hongroises,* Paris, Les Presses universitaires de France, 1943, 91–104; cfr. Karl Lajos, *A Berta-monda,* Budapest, 1909.

[8] Király Ilona, *Szent Márton magyar király legendája,* Budapest, Bibliothèque de l'Institute Français à l'Université de Budapest, 1929, 32–33.

[9] Cfr. Euripide: *Elettra,* vv. 532–533: σὺ δ' εἰς ἴχνος βᾶσ' ἀρβύλης σκέψαι βάσι εἰ σύμμετρος σῶι ποδὶ γενήσεται, τέκνον («Del suo calzar muovi su l'orme, e vedi se del tuo piede ha la misura, o figlia», traduzione di Ettore Romagnoli).

casa del contadino stesso si crederà ad un rapporto colpevole dell'ingrata beneficiata, che sembra aver colto al volo un'occasione di carriera. Questo fatto, cioè quello di un rapporto non proprio legittimo della futura madre dell'erede, concorre a creare anche per Carlo Magno un carattere eroico, in quanto concepito da una fanciulla nubile e da un essere superiore, in questo caso il re Pipino stesso. Naturalmente le caratteristiche proprie di Berta, creatura profondamente morale e religiosa, vicine a quelle abbondantemente profuse sulle sante calunniate e maltrattate della tradizione medievale,[10] le quali trovano rifugio nella foresta, non permettono alla principessa di procreare al di fuori di nozze legittime. Anzi, siccome le nozze con il marito Pipino vengono consumate su quel grande carro di cui abbiamo parlato, il bambino, frutto di quel rapporto, sarà chiamato Carromagno. Solo in seguito il nome verrà corretto in quel Carlomagno che noi tutti conosciamo.

Nell'opera di Andrea da Barberino si trovano riferimenti all'Ungheria anche quando l'autore racconta la vita di Buovo d'Antona,[11] personaggio molto importante ne *I Reali di Francia.* Attraverso un durissimo duello Buovo, per ottenere la mano di Drusiana, figlia del re di Erminia, uccide Lucafero, figlio del terribile e non meglio noto (almeno da me) re Buldras di Ungheria.

Queste «vicende» circolavano in Francia, Spagna e Italia durante il Medioevo, ma in Italia ebbero maggior diffusione e manipolazione proprio grazie all'attività di uno scrittore come Andrea da Barberino, in grado di parlare al cuore del popolo. Come mai ci si riferisce a questi re d'Ungheria e a questa Berta, principessa ungherese, data in sposa ad un sovrano importante come Pipino e madre di un grandissimo imperatore come Carlo Magno?[12] Quale poteva essere il fascino dell'Ungheria all'epoca in

---

[10] La leggenda di Berta dal gran piede, non solo può, ma deve essere messa in relazione con le fanciulle o giovani spose innocenti perseguitate della tradizione, con tutta probabilità arabo-persiana. È un motivo entrato nella letteratura fiabesca e agiografica occidentale. Ne esistono numerose varianti. In genere un parente o uno stretto consigliere per vendicarsi dello smacco subito calunnia la donna che non vuole farsi sedurre. L'innocente è costretta a fuggire e a soffrire a lungo prima che la verità trionfi.

[11] Buovo d'Antona è un eroe leggendario inglese, protagonista di un romanzo cavalleresco medievale.

[12] Carlo Dionisotti, Appunti su cantari e romanzi. *Italia medioevale e umanistica,* 1989, 227–261; Carlo Dionisotti, Appunti su antichi testi. *Italia medioevale e umanistica,* 1964, 77–131; Alessandro Vitale Brovarone, De la «Chanson d'Huon d'Auvergne» à la «Storia d'Ugone d'Avernia» d'Andrea da Barberino [...]. In *Charlemagne et l'épopée romane.*

cui Andrea da Barberino scriveva? Probabilmente era stato il fascino degli avvenimenti storici riguardanti Napoli e l'Ungheria a far sì che Andrea da Barberino mantenesse la magiarità di Berta dal gran piede, proposta dalle fonti francesi ormai lontane. Nella penisola italiana l'Ungheria ebbe un fascino maggiore solo ai tempi di re Mattia. Dato però che Andrea stesso muore circa nel 1432, non possiamo pensare che il fatto di mantenere un così vivo interesse per l'Ungheria gli potesse derivare da quelle che sarebbero state le future vicende, ben note successivamente nell'Italia coeva, riguardanti Beatrice d'Aragona e il suo ritorno in patria. Diversa quindi poteva essere la situazione, ad esempio, per Giovanni Francesco Straparola che pubblicò *Le piacevoli notti* nel 1550 a Venezia. Una delle più famose novelle popolari italiane, quella di re Porco (notte II, novella 1), riguarda appunto una regina sterile, Ersilia, figlia di un non meglio precisato (sic!) re Mattias d'Ungheria.[13] Dice testualmente lo Straparola:

> Dovete adunque sapere, donne mie care, che Galeotto fu re d'Anglia, uomo non men ricco di beni della fortuna che de quelli dell'animo; ed aveva per moglie la figliuola di Mattias re di Ongheria, Ersilia per nome chiamata, la quale e di bellezza e di virtú e di cortesia avanzava ogn'altra matrona che a' suoi tempi si trovasse. E sí prudentemente Galeotto reggeva il suo regno, che non vi era alcuno che di lui veracemente lamentar si potesse. Essendo adunque stati lungamente ambeduo insieme, volse la sorte che Ersilia mai non s'ingravidò.

Un altro riferimento all'Ungheria lo abbiamo anche in un'altra novella dello Straparola (notte IX, favola 2).[14] L'interesse della novellistica italiana per l'Ungheria, specialmente popolare-fantastica, in epoca rinascimentale era quindi particolarmente forte. Ad ogni modo in questa sede va notato come *I Reali di Francia* fossero una testimonianza del grande credito che l'Ungheria aveva in Europa, così come avverrà per il Catai,[15] ad esempio,

---

Actes du VIIe Congrès International de la Société de Rencevals [...], éd. Madeleine Tyssens et Claude Thiry, Paris, Belles Lettres, 1978, 393–403.

[13] La novella di re Porco è la prima attestazione di una fiaba popolare toscana, che si rifà al mito di Amore e Psiche, anche se ne *Le piacevoli notti* appare una versione semplificata. Ad ogni modo la regina Ersilia non può avere figli.

[14] «Rodolino, figliuolo di Lodovico re di Ungheria, ama Violante figliuola di Domizio sarto; e morto Rodolino, Violante, da gran dolor commossa, sopra il corpo morto nella chiesa si muore.»

[15] Si pensi ad Angelica: «La bella donna, del Catai regina» (Ariosto, *Orlando furioso,* XXIII, 102).

nell'*Orlando innamorato* e nell'*Orlando furioso*. In questo senso *I Reali* sul piano della diffusione in mezzo alle persone anche di nessuna cultura sono un'opera molto più importante dei grandi poemi cavallereschi del Quattrocento e del Cinquecento. Questi infatti non ebbero mai tale diffusione in ambito popolare. In assoluto fino alla fine dell'Ottocento meno persone del popolo hanno conosciuto il Pulci, il Boiardo o l'Ariosto stesso rispetto a quanto avveniva per *I Reali di Francia*. Questo fatto ha certamente contribuito a conferire un fascino leggendario ed esotico all'Ungheria, fascino aumentato dalle vicende storiche dell'occupazione turca e delle lotte di liberazione dall'occupante ottomano della rocca di Buda.

Reneszánsz és barokk

Pajorin Klára

ASZTALI MŰVELŐDÉS ÉS SZÓRAKOZÁS MÁTYÁS KIRÁLY UDVARÁBAN

Kortársai tanúsága szerint Mátyás király igen nagy műveltséggel rendelkezett, híre járt, hogy tudásban egyetlen reneszánsz uralkodó sem múlja őt felül. Taníttatásáról mindössze annyit tudunk, hogy apja először a lengyel Szánoki Gergelyre (Gregorž z Sanoka) bízta fiai nevelését, tehát latin nyelven folyt a képzés, majd Vitéz János javaslatára anyanyelvű tanárt választottak a gyermekek számára.[1] Mátyás rendszeres tanulása rövid ideig tartott, s gyakorlatilag véget is ért, amikor tizennégy éves korában trónra lépett. Uralkodóként kevés szabad idejét használta fel műveltsége további gyarapítására. Ha tehette, étkezései közben is tanult, szellemes emberekkel társalgott. A mindennapos étkezéseken adódó lehetőségek mellett műveltsége gyarapításának fontos fórumát jelentették a díszlakomák. Az utóbbiakat különféle események (nemzetközi összejövetelek, esküvők stb.) megünneplése céljából rendezték. A jeles vendégek, például a külföldi követek érkezését és távozását is lakomával ünnepelték, melyre magyar világi és egyházi előkelőségeket, valamint tekintélyes literátorokat, tudósokat hívtak meg. A magas színvonalú társalgást főképp az utóbbiak biztosították. A lakomák fényét emelte a külső szórakoztatás, vagyis a zenehallgatás, a lakoma utáni tánc és egyéb mulatságok.

A magyar lakomák sűrűn követték egymást, amit még az itáliaiak is említésre méltónak találtak. Pescennio Francesco Negro,[2] aki 1487-ben

[1] Philippus Callimachus, *Vita et mores Gregorii Sanocei,* ed. Irma Lichońska, Varsaviae, Panst. Wyd. Nauk, 1963, 32–34, 40.
[2] Pajorin Klára, Negro, Pescennio Francesco. In *Új Magyar Irodalmi Lexikon,* II, főszerk. Péter László, Budapest, Akadémiai, 1994, 1465.

Ippolito d'Este kíséretében érkezett Magyarországra,[3] a magyar szümpo-szionok két fajtáját különböztette meg, a platóniakat és a filelfóiakat.[4] A platóni lakomákat a beszélgetés uralta, mely Platón *Szümposzion*jához hasonlóan általában egy filozófiai, teológiai stb. tárgyú tudományos témáról folyt. Bonfini *Symposion* című dialógusa például és a Galeotto Marziótól megörökített úgynevezett „esztergomi szümposzion"[5] a „platóniak" körébe sorolható. A filelfóiakon, melyek nevüket a *Convivia Mediolanensia* című irodalmi szümposzion szerzőjéről, Francesco Filelfóról kapták, a külső szórakoztatás kizárólagos vagy hangsúlyos szerepet játszott. A témák spontán módon kerültek elő érdekes problémákról, derű uralkodott, és a résztvevőket evés közben zenészek, énekesek, táncosok, szellemes tudósok, bohócok stb. szórakoztatták.[6]

Pescennio Francesco Negro a magyar szümposzionokról szóló tudósításában megemlíti, hogy a magyar lakomákon a beszélgetésekben felmerülő vitás kérdések megoldása céljából *számtalan* könyvet hoztak az asztalhoz.[7] Galeotto Marzio az „esztergomi szümposzion" teológiai vitájáról szóló beszámolójában Mátyás hozat könyvet, hogy véleményét abból idézve támassza alá.[8] Az irodalmár Marzio, mint ismeretes, Mátyás „állandó kísérője és asztaltársa"[9] volt. Mesterségét könyvek, a saját művei jelképezték.[10] Kitűnő humorával és enciklopédikus ismeretanyagával a hosszúra nyúló étkezések ideje alatt nemcsak mulattatta, hanem tanította is Mátyást. Mátyás királyról szóló könyvecskéjében néhány könnyed és

---

[3] Ritoókné Szalay Ágnes, A veszprémi Camena, 145. In *„Nympha super ripam Danubii". Tanulmányok a XV–XVI. századi magyarországi művelődés köréből,* Budapest, Balassi, 2002, 137–145.

[4] Ld. Giovanni Mercati, *Ultimi contributi alla storia degli umanisti,* II. *Nota sopra Antonio Bonfini, M. A. Sabellico, A. Sabino, Pescennio Francesco Negro, Piero Summonte e altri,* Città del Vaticano, 1939, 72, idézi Klára Pajorin, La rinascita del simposio antico, 187. In *Italia e Ungheria all'epoca dell'Umanesimo corviniano,* a cura di Sante Graciotti – Cesare Vasoli, Firenze, Olschki, 1994, 179–228.

[5] Tibor Kardos, Il simposio di Esztergom. In *Studi e ricerche umanistiche italo–ungheresi,* I, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1967, 63–80.

[6] Pajorin, La rinascita del simposio antico, 187–188.

[7] Ld. a 4. jegyzetet.

[8] Galeottus Martius Narniensis, *De egregie, sapienter, iocose dictis ac factis regis Mathiae,* ed. Ladislaus Juhász, Lipsiae, Teubner, 1934, 32; Pajorin, La rinascita del simposio antico, 187.

[9] „Fuimus enim perpetui comites et convivae serenissimi regis Mathiae" (Martius, *De egregie, sapienter, iocose dictis,* 1).

[10] Ibidem, 23.

magvas asztali beszélgetésükről, továbbá ételről-italról, étkezési szokásról is beszámolt. Ebből a könyvből és más műveiből további következtetések is adódnak arról, hogy milyen témák forogtak az asztalnál. Orvos is lévén, Marzio természettudományos képzettséggel is rendelkezett, de a hadviseléshez is értett, és válaszolni tudott a királynak, ha annak kérdései akár az égitestekre és a csillagjóslásra, akár az emberi testre vagy a lelki jelenségekre, a démonokra, az aranycsinálásra, a mágiára, a heretikus tanokra vagy a katonai tudományra *(res militia)* stb. vonatkoztak.

A lakomák a zenehallgatásnak mindenhol fontos fórumai voltak. Galeotto Marzio ránk maradt tanúságtétele szerint Mátyás asztalánál lanttal *(lyra)*[11] kísért magyar nyelvű ének szólt. Magyar barátai bukása (1472) után Marzio csak egyszer, 1479 vége tájt, és akkor is rövidebb ideig tartózkodott Mátyás udvarában. 1482-ben felkereste a Retznél háborúzó királyt, hogy nászajándékot kérjen tőle lánya számára, de Mátyás nem marasztalta maga mellett, hanem azt mondta neki, menjen Magyarországra. Ekkor kereste fel Veszprémet,[12] és élvezte Báthory Miklós vendégszeretetét Vácott.[13] Elképzelhető, hogy Mátyásról szóló kis könyvét személyesen adta át, de erről semmit sem tudunk. Beszámolójának adatai tehát az 1472 előtti időkre vonatkoztathatók, nem pedig Mátyás uralkodásának egész időtartamára.

Marzio beszámolóját gyakran citálják, a régi magyar versről szóló fejtegetésekben és vitákban is sűrűn emlegetik, előfordul azonban, hogy felületesen olvasva vonnak le belőle következtetéseket, illetve hogy csak összefüggéseiből kiragadott részletét magyarázzák. Az alábbiakban érdemesnek gondolom feleleveníteni, és Kardos Tibor kitűnő, közismert műfordítása helyett, azt felhasználva, a saját interpretációmban idézni. A szöveg kontextusban való figyelembe vételét azért tartom fontosnak, mert valójában az egész rész az énekelt verssel kapcsolatos:

> [A király] lakomáján vagy vitatkoznak, vagy valamely tisztes vagy kellemes témáról beszélgetnek, vagy dalt énekelnek. Ugyanis vannak ott zenészek és húros hangszeren játszók *(citharoedi),*[14] akik az asztalnál a vitézek tetteit anyanyelvükön, lantkísérettel éneklik el. Valójában ez a rómaiak szokása

[11] A *lyra* pengetős hangszert, leggyakrabban lantot jelent. (Vö. Király Péter, *A lantjáték a XV. századtól a XVII. század közepéig,* Budapest, Balassi, 1995, 94.)
[12] Vö. Ritoókné Szalay Ágnes, Egy ideális fejedelem és ideális városa a morva reneszánsz kezdetén, 149. In *„Nympha super ripam Danubii”,* 147–154.
[13] Vö. Martius, *De egregie, sapienter, iocose dictis,* 34–35.
[14] Jelentéséről ld. Király, *A lantjáték,* 94.

> volt, és tőlünk jutott el a magyarokhoz. Mindig valami kiváló dologról énekelnek, s ilyenben nincs hiány. Magyarország ugyanis különféle nyelvű ellenséges országok között fekszik, és mindig akad benne szikra a háború fellángolására. Szerelmi dalokat pedig ritkán énekelnek, és többnyire a török ellen viselt harcokat adják elő, megfelelő beszédben.[15] Minthogy a magyarok, mind a nemesek, mind a parasztok, szinte ugyanazt a szókészletet használják, és egyformán beszélnek, valójában mindenhol ugyanaz a kiejtés, ugyanazok a megnevezések, és hasonlóak a hangsúlyok náluk. Nálunk pedig, hogy Itáliáról beszéljek, akkora a beszédek közötti eltérés, hogy a polgár a paraszttól, másfelől a calabriai a firenzeitől annyira különböző módon beszél, hogy igen nehéz megérteniük egymást. De a magyaroknál, ahogy mondtam, ugyanaz a beszédmód járja, vagy csak kevés az eltérés. Épp ezért a magyar nyelven alkotott éneket a parasztok, a középszintű polgárok és a legmagasabb réteghez tartozók ugyanabban a szellemben fogják fel.[16]

A beszámoló szerint többnyire a török elleni harcokról, vagyis túlnyomórészt kortárs eseményekről szóltak az énekek. Bizonyára leggyakrabban Hunyadi János és Mátyás hőstetteit adták elő. Tárgyát tekintve tehát nem nehéz kapcsolatba hozni velük a *Szabács viadala* című verset,[17] de ezt, még ha a hitelességét eldöntöttnek tekintjük is, a fenti szöveg alapján mégsem rokoníthatjuk vagy állíthatjuk szembe a Marzio említette énekekkel.

---

[15] A fordítás magyarázatához ld. a 16. jegyzetet.

[16] „Semper enim eius convivio disputatur, aut sermo de re honesta aut iocunda habetur aut carmen cantatur. Sunt enim ibi musici et citharoedi, qui fortium gesta in lingua patria ad mensam in lyra decantant. Mos enim Romanorum hic fuit et a nobis defluxit ad Hungaros. Cantatur autem semper aliquod egregium nec deest materia. Nam cum Hungaria in medio hostium diversarum linguarum sita sit, semper rei bellicae habet fomitem. Amatoria autem carmina raro ibi cantantur et, ut plurimum gesta in Turchos in medium veniunt, non sine sermone concinno. Hungari enim sive nobiles sive rustici sint, eadem fere verborum condicione utuntur et sine ulla varietate loquuntur, eadem enim pronuntiatio , eadem vocabula, similes accentus ubique sunt. Nam, ut de Italia loquar, nobis tanta est loquendi varietas, ut civis a rustico et rursus Calaber a Tusco tantam habeant in sermone dissimilitudinem, ut difficultatem intelligendi maximam praebeant. Sed apud Hungaros, ut diximus, eadem loquendi forma vel exigua differentia est, unde fit, ut carmen lingua Hungarica compositum rusticis et civibus mediis et extremis eodem tenore intelligatur." (Martius, *De egregie, sapienter, iocose dictis,* 18.)

[17] Bognár Péter – Horváth Iván, Szabács viadala, 151. In *„Látjátok feleim…". Magyar nyelvemlékek. Az Országos Széchényi Könyvtár kiállítása […],* szerk. Madas Edit, Budapest, OSZK, 2009, 151–155; Madas Edit, Szabács viadala. In *Magyar Művelődéstörténeti Lexikon,* X, Budapest, Balassi, 2010, 417–418. Lázs Sándor, korábbi véleményekhez kapcsolódva, hamisítvány voltának az elfogadása felé hajlik (*Új Magyar Irodalmi Lexikon,* III, 1857).

Általánosan elfogadottnak látszik az a vélemény, mely szerint a *Szabács viadala* verstanilag annyira igényes alkotás, hogy nehéz elképzelni, hogy valaha dallammal párosult. Ennek a hátterében az a ki nem mondott feltételezés áll, hogy a szóban forgó XV. századi énekelt históriák a *Szabács viadalá*nál gyengébb színvonalúak voltak. Nem tudjuk, Marzio pontosan mit értett a „sermone concinno" kifejezésen, de a latin szöveg mondattani felépítése miatt úgy tűnik, hogy ez a szerelmi énekekre és a török elleni győzelmekről szólókra egyaránt vonatkozik. Szövegünk alapján, még ha kizártnak tartanánk is a benne olvasható *concinnus* melléknév ékes, „a művészet és ízlés szabályai szerint megszerkesztett" beszéd-, illetve kifejezésmód[18] jelentését, nem gondolhatjuk, hogy az említett énekek nem voltak elég jó versek. Esztétikai értékük nyilván attól is függött, hogy ki szerezte őket. A fenti idézetből azt is tudjuk, hogy az összes társadalmi réteg ízlésének és felfogóképességének egyformán megfeleltek, de minőségükre még ebből az ismeretünkből sem következtethetünk.

A XV. században egyébként a vers kvalitása nem volt akadálya énekelhetőségének. Daloltak korábbi és kortárs nagy költőket, Dantét, Petrarcát, Ariostót stb.[19] Aurelio Lippo Brandolini,[20] költő és muzsikus, aki Mátyás udvarában latin dialógusokat írt, Itáliában improvizált dallamokkal többek között a saját latin hexametereit és szapphói verseit énekelte.[21] A katalán származású Benedetto Gareth (Cariteo), petrarkista költő és dalimprovizátor a nápolyi Aragóniai-udvarban saját, olasz dalaival *(estrambotti)* szerepelt, és saját maga szerezte dallamain Vergiliust adott elő.[22] Aurelio Brandoliniról öccse, Raffaello a *De musica et poetica* című könyvében[23] feljegyezte, hogy X. Leó pápa hálótermében naponta énekelte az

---

[18] A „concinnus" melléknévnek ez az értelmezése Finály szótárából való, 'ékes' jelentése pedig Pápai Páriz *Dictionarium*ában szerepel. Fordításomban a *Lexicon Latinitatis Medii Aevi Hungariae,* I. kötetének 2. füzetében (Budapest, Akadémiai, 1991) található jelentést fogadtam el, ahol a Marzio-helyet is idézik.

[19] Emile Haraszti, La technique des improvisateurs de langue vulgaire et de latin au quattrocento. *Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap,* 1955, 21.

[20] A. Rotondo, Brandolini, Aurelio Lippo. In *Dizionario Biografico degli Italiani,* XIV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1972, 26–28; Pajorin Klára, Brandolini, Aurelio Lippo. In *Új Magyar Irodalmi Lexikon,* I, 282.

[21] Haraszti, La technique, 24–25.

[22] Ibidem, 17.

[23] Raffaele Brandolini, *On Music and Poetry (De musica et poetica, 1513),* transl., introd., notes by Ann E. Moyer, with the assistance of Marc Laureys, Tempe, Arizona Center of

egyházfő dicséretét, és súlyos filozófiai kérdéseket, valamint szentírási történeteket különféle énekekben adott elő. Római működése idején Aurelio híres kardinálisok és főpapok lakomáin, valamint tudósok körében énekelt.[24] Korábban, 1480-ig Aragóniai Ferdinánd nápolyi udvarában élt,[25] s ott tevékenykedett Cariteo is az uralkodó titkáraként.[26] A király gyermekei, köztük Beatrix királyné művelődésének és ízlésének alakulására mindketten hatással kellett hogy legyenek.

A *Szabács viadala* legújabb elemzői feltételezték, hogy a vers német anyanyelvű szerző tollából való.[27] Ezt a hipotézist főképp Galeotto Marziónak az a története sugallhatta, melyre elemzői is hivatkoztak.[28] 1460-ban az első olmützi találkozón,[29] ahol „Magyarország, Csehország, Németország és sok különféle nép számos fejedelme gyűlt egybe", s „tömérdek mulattató *[scurra]* és színész" csődült össze „a fejedelmek konyháit követve", egy szellemes ember tetszetős gesztusokkal kísérve német nyelven német ritmusokat „recitált" Mátyás dicséretére. A téma ott is a török elleni háború volt, mely II. Pius pápa mantovai kongresszusa (1459) után az európai nemzetek összefogásával éppen a küszöbön állt. Az énekes hízelegve azt jósolta, hogy ezt Mátyás fogja vezetni, mert erre mindenki közül ő a legméltóbb.[30] A *Szabács viadala* német szerzőtől való eredeztetésének fő argumentumait jelentették a benne olvasható magyartalan kifejezések, valamint a nyugati névhasználat sorrendjében olvasható Pál Kenézi név.[31] Kézenfekvőbb volna mindkét jelenséggel kapcsolatban a latin nyelvre, a magyar műveltség és írásbeliség egykorú vagy a vers keletkezésekor még nagy dominanciát élvező nyelvére gondolni. Megfontolható az is,

---

Medieval and Renaissance Studies, 2001.

[24] „Cecinit et tam saepe et tam familiariter et tam diverse apud ponteficem ipsum, ut quotidie in intimo cubiculo, nunc pontifices [helyesen: pontificis] laudes, modo gravissimas philosophiae quaestiones, nonnunquam sacras historias variato carmine enarraret. Cecinit in plurimis celeberrimisque et cardinalium et praesulum conviviis, honestissimisque doctissimorum hominum coronis". (A mű kéziratából idézi Haraszti Emil, Zene és ünnep Mátyás és Beatrix idejében, 382. In *Mátyás király. Emlékkönyv születésének ötszázéves fordulójára,* II, szerk. Lukinich Imre, Budapest, Franklin [1940], 291–412.)

[25] Rotondo, Brandolini, 26.

[26] Haraszti, La technique, 17.

[27] Bognár–Horváth, Szabács viadala.

[28] Ibidem, 154.

[29] Az említett három uralkodó ott találkozott. (Vö. *Magyarország történeti kronológiája,* I, főszerk. Benda Kálmán, Budapest, Akadémiai, 1981, 277.)

[30] Vö. Martius, *De egregie, sapienter, iocose dictis,* 21–22.

[31] Bognár–Horváth, Szabács viadala, 151–154.

hogy a magyar kettősnév az állandósult vezetéknév megjelenésével a XV. században kezdett nálunk meghonosodni, s évszázadokig tartott, amíg teljesen meggyökeresedett. A számunkra furcsa név ennek a fázisnak, a kettősnévírás kezdeti bizonytalanságának a terméke is lehet.

Aragóniai Beatrix királyné Magyarországra érkezésekor – Bonfini szerint – gyökeresen megváltoztak a szokások Mátyás udvarában,[32] ami a lakomák rendezésén és a hozzájuk kapcsolódó szórakozásokon is éreztette hatását. Hamarosan a budai udvar zenei élete a legrangosabb európai udvarokéval vetekedett.[33] Újfajta táncok jelentek meg, és új társadalmi érintkezési módok, táncolási illemszabályok váltak otthonossá. A nápolyi királylánnyal kötött esküvőről részletes beszámoló maradt ránk. Székesfehérvári koronázásakor a lakoma huszonnégy fogásból állt, közvetlenül utána a lignitzi herceg teljes vértezetben és melldísszel egy csehvel lovasviadalt játszott.[34] Budára érkezve Mátyás adott a vendégseregnek pazar lakomát. Ezt követően ugyanabban a teremben, ahol előzőleg étkeztek, az előkelőségek egymás után táncoltak. Először a német választófejedelmek és hercegek titkárai kartáncot jártak, majd Kristóf bajor herceg következett, s utána a király és a királyné táncolt. Ezután Beatrix az öccsével, Francescóval, aki vele együtt érkezett Magyarországra, és nyolc év múlva tért vissza hazájába, az úgynevezett Zeuner táncot járta, majd a nádorra került a sor, s legvégül, hatodszorra a limbachi herceg táncolt.[35] A budai esküvői lakoma tizenkét fogásból állt.[36]

A tánc, amely a zenével egyenrangú szerepet töltött be Budán, az 1479. évi olmützi találkozónak is fontos eseménye volt. A város piacterén színpadot emeltek, ahol színielőadások folytak. Étkezés közben az előkelőségek a színpadon ültek, és a színészek, bohócok, zenészek játékában, valamint a főtéren zajló kopjás lovasviadalban gyönyörködtek.

[32] Antonius de Bonfinis, *Rerum Ungaricarum decades,* IV. kötet, 1. rész, 7. könyv, ed. Iosephus Fógel – Béla Iványi – Ladislaus Juhász, Budapest, Egyetemi Nyomda, 1941, 134–135. Magyarul: Antonio Bonfini, *A magyar történelem tizedei,* ford. Kulcsár Péter, Budapest, Balassi, 1995, 867–869.

[33] Haraszti, Zene és ünnep, 291–412.

[34] Regis Ungariae Matthiae nuptiae, et coronatio reginae atque illorum postea ingressus in Budam, a palatini comitis legato […] descripta, 522. In *Scriptores rerum Hungaricarum veteres et genuini,* cura et studio Joannis Georgii Schwandtneri, I, Vindobonae, 1746, 519–527. Magyarul: *Magyarország királya, Mátyás esküvője…,* 126. In *Krónikáink magyarul,* III/1, vál., ford. Kulcsár Péter, Budapest, Balassi, 2006, 123–132.

[35] Ibidem, 525. (*Magyarország királya, Mátyás esküvője,* 129.)

[36] Ibidem, 526. (*Magyarország királya, Mátyás esküvője,* 131.)

Lakoma után a királyné Ulászló királlyal, öccse, Francesco egy nemeslánnyal német táncot járt, a nép tapsolt és hujjogatott hozzá.[37] Beatrix személyében Ulászló Európa egyik legjobban táncoló hölgyével ropta a táncot. A milánói hercegnét 1465-ben többek között arról is tudósították, hogy Aragóniai Alfonz herceg és Ippolita Sforza nápolyi esküvőjén minden hercegnő kitűnően táncolt, de Beatrix aratta a legnagyobb sikert. Az akkor kilencéves hercegnő a menyasszony kíséretében Nápolyba érkező táncmesterrel, Giovanni Ambrosióval, azaz Guglielmo Ebreo di Pesaróval táncolt.[38] Ebben a szórakozásban a magyarok se maradtak el a nápolyiak mögött. Amikor Beatrixet Magyarországra kísérték, Ferrarában magyar módra táncoltak a fogadásokon.[39] Mátyás is kitűnően táncolt; egyszer állítólag Bécsben magyar tánccal szórakoztatta III. Frigyes császárt.[40]

Beatrix királyné sokrétű mecenatúrájában első helyen állt a zenei élet támogatása.[41] Ismeretes, hogy Nápolyban kora egyik legkiválóbb zeneszerzőjétől, Johannes Tinctoristól tanult zenét,[42] s Budán saját orgonával és saját kórussal rendelkezett.[43] Meghívására kora leghíresebb zenészei jelentek meg vagy dolgoztak Magyarországon, amiről levelezésében számos adat maradt fenn. 1486-ban például levélben kérte sógorát, Ercole d'Estét, hogy küldje el hozzá Budára lantjaival együtt Pietrobonót (Pietro Bonót). Az olasz zenész és énekes kora egyik leghíresebb művésze volt, s jeles – egyébként magyar kapcsolataik révén nálunk is jól ismert – humanisták (Aurelio Lippo Brandolini, Battista Guarini, Filippo Beroaldo, Raffaello Maffei [Raphael Volaterranus] stb.) csodálattal emlegették őt. Battista Guarini Amphiónnak, Ariónnak, Orpheusznak nevezte, s Apollónhoz hasonlította őt.[44] Bono a dalait maga kísérte egy lantfajtán, vagy hangszeres zenét adott elő egy másik zenésszel együtt. 1487-ben érkezett

[37] Bonfinis, *Rerum Ungaricarum decades,* 100. (Bonfini, *A magyar történelem tizedei,* 834.)
[38] Bővebben ld. Gemma Colesanti, V. Alfonz és a nápolyi Aragón királyság. In *Királylányok messzi földről. Magyarország és Katalónia a középkorban,* szerk. Ramon Sarobe – Tóth Csaba, Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 2009, 415–417.
[39] Haraszti, Zene és ünnep, 390.
[40] Ibidem, 294.
[41] Balogh Jolán, *A művészet Mátyás király udvarában,* I. *Adattár,* Budapest, Akadémiai, 1966, 170, 4. jegyzet.
[42] Haraszti, Zene és ünnep, 300.
[43] Ibidem, 338.
[44] Raoul Meloncelli, Bono, Pietro. In *Dizionario Biografico degli Italiani,* XII, 290.

meg Magyarországra,[45] s valamikor Mátyás halála után tért vissza Itáliába. 1488-ban Bécsben tartózkodott Mátyás udvarában, s azzal dicsekedett, hogy kegyesen látják és hallgatják őt, olyannyira, hogy ha vendéglátóin múlna, akkor sohasem térne vissza Ferrarába.[46] Halála (1497) után Brandolini írt róla dicsőítő művet.[47] Bono híre egész Európát bejárta, de egyetlen sora sem maradt fenn.

Bonót Tinctoris is nagyra értékelte, aki Beatrixszel elválásuk után is kapcsolatban állt, s akinek a munkásságát a Budán működő zenészek is csodálták. Joannes Stokem, a híres belga zeneszerző 1481–1486 közt Mátyás király capella-magistereként működött Budán, s onnan kérte levélben Tinctorist, hogy zeneművet dedikáljon neki.[48] Ismeretes, hogy Tinctoris több zeneelméleti művét ajánlotta Beatrixnak, és *De usu et inventione musicae* című értekezését küldte el neki Budára. Két Beatrixnak írt Mária-motettája is fennmaradt egy gyűjteményben, az úgynevezett *Mellon Chansonnier*-ban,[49] melyet valószínűleg ő maga állított össze nászajándékul a királynénak és a királynak.[50] Az egyik *(Virgo Dei throno digna)* később széles körben elterjedt,[51] s bizonyára Budán is sokszor hangzott fel.

Stokem 1486 szeptemberében már Rómában, a *capella pontificiá*ban működött, 1487-ben halt meg.[52] Feltehetően neki is szerepe volt abban, hogy éppen az 1480-as években a budai énekkar felülmúlta a pápáét. 1483. március 16-án érkezett Budára[53] Bartolomeo Maraschi castellói püspök,

---

[45] Pietro Bonóról ld. Haraszti, Zene és ünnep, 358–360; Meloncinelli, Bono, 289–291; Lewis Lockwood/R, Pietrobono (Petrus Bonus) de Burzellis, del Chitarino. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* XIX, Oxford – New York, Oxford University Press, 2001, 737; Király, *A lantjáték,* 94.

[46] *Acta vitam Beatricis reginae Hungariae illustrantia. Aragoniai Beatrix magyar királyné életére vonatkozó okiratok,* közli Berzeviczy Albert, Budapest, MTA, 1914, 469–470.

[47] Rotondo, Brandolini, 26.

[48] Haraszti, Zene és ünnep, 348; Pamela F. Starr, Stokem, Joannes de. In *The New Grove Dictionary,* XXIV, 423.

[49] *The Mellon Chansonnier,* I–II, ed. by Leeman L. Perkins – Howard Garey, New Haven – London, Yale University Press, 1979.

[50] Joan E. García, Aragóniai Beatrix könyvtára. In Sarobe–Tóth, *Királylányok messzi földről,* 460–465; Ronald Woodley, Tinctoris, Johannes. In *The New Grove Dictionary,* XXV, 500.

[51] Woodley, Tinctoris, 500.

[52] Starr, Stokem, 423.

[53] Georgius Pray, *Annales regum Hungariae,* Pars IV, *Complectens res gestas ab coronatione Mathiae Corvini, ad Ludovicum II,* Vindobonae, Trattner, 1767, 163.

pápai legátus, akinek sok értékes adatot köszönhetünk Mátyásról és udvaráról. A pápának írt, március 22-i követi jelentésében Maraschi egy vacsoráról is beszámolt, melyen hatan vettek részt. Az asztal egyik oldalán a király és a királyné, a másikon Báthory István erdélyi vajda és Filipecz (Pruis) János váradi püspök ült, a harmadikon Maraschi és a nápolyi követ.[54] „Ezen a lakomán nem hiányoztak a különféle énekek" – írja Maraschi, majd így folytatja –, „van ugyanis neki [vagyis Mátyásnak] egy énekes-kápolnája, melynél nem láttam különbet. Előző nap a kápolnájában – övéi dicséretes szokása szerint – ünnepi énekes misét mondatott, sok prelátus és nemes részvételével. Ha majd visszamegyek, megpróbálom elbeszélni, hogy mekkora csendben, mekkora áhítattal, miféle szertartásokkal és mekkora buzgósággal folyt le az a mise. Igen megrendültem és pironkodtam, hogy egy világi fejedelem azokban a dolgokban, amelyek az isteni tiszteletre tartoznak és a lelkek épülésére szolgálnak, felülmúl minket. Teljesen elképedtem. Miután befejeztük a királyi vacsorát, melyen sokat dicsértük Szentségtek erényeit, elköszöntem."[55]

A szentszéki követ, Maraschi zenei ízlésének kifinomultságához nem fér kétség, korábban ugyanis Rómában mint *maestro di capella pontificia* a pápai énekkart felügyelte.[56] Humanista irodalmár és zenész volt, egy II. Pál pápához írt szónoklata 1468-ban, majd a halálra való felkészülésről szóló könyve 1473-ban Rómában nyomtatásban is megjelent. A budai királyi kápolna kórusáról szóló beszámolójának tulajdonítják, hogy az 1480-as évek közepén növelték a pápai kórus létszámát és színvonalát, s hogy Stokem került később a kórus élére.[57] A budai énekeskápolnáról, melynek kórusáról Maraschi áradozott, Naldo Naldi is megemlékezett Mátyás könyvtárát dicsőítő poémájában. Ez a kápolna közvetlenül a könyvtár

[54] Ibidem, 165.

[55] „Huic coenae non defuere cantus varii: habet enim cantorum capellam, qua nullam praestantiorem vidi, et pridie in capella sua solemnem missam juxta suorum gloriosos mores cantari fecit magna Praelatorum, et Nobilium praesente caterva. Cum rediero, quanto silentio, quanta devotione, quibus cerimoniis, quanta gloria missa illa perfecta sit, explicare studebo, confundebar sane, aurguebarque a saeculari Principe in his, quae ad Divinum cultum, et animarum aedificationem attinent, superari. Obstupui profecto. Caena regia non sine laudibus sanctitatis vestrae virtutum intermixtis consummata, vale feci." (Ibidem.)

[56] Haraszti, Zene és ünnep, 318–320; Gian Paolo G. Scharf, Maraschi (Marasca, de Maraschis), Bartolomeo. In *Dizionario Biografico degli Italiani,* LXIX, 441.

[57] Haraszti, Zene és ünnep, 320.

szomszédságában volt, és a király a könyvtárban tartózkodva sokszor gyönyörködött a kórus énekében.[58]

Bonfini szerint Beatrix érkezésének jótékony hatására gazdagodott az isteni tisztelet, és az egész Galliából és Germaniából behívott énekesek nagyra növelték a kápolna zenei színvonalát.[59] Maraschi idézett beszámolójából tudjuk, hogy a lakomán a kápolna énekkara „különféle énekekkel" *(cantus varii)* gyönyörködtette a résztvevőket. Marzio még azt tapasztalta, hogy szerelmes dalokat ritkán énekelnek az udvari lakomákon,[60] azonban a *Mellon Chansonnier* és a királyné zenei műveltségéről és mecenatúrájáról szóló rengeteg adat ismeretében minden okunk megvan annak a feltételezésére, hogy Beatrix érkezése után ezek voltak túlsúlyban, és a Mellon-gyűjteményben fennmaradt francia, német, olasz, angol stb. szerelmi dalok és más hasonló énekek is gyakran felhangoztak a magyar lakomákon és egyéb összejöveteleken. A *Mellon Chansonnier* a leghíresebb középkori világi dalok gyűjteménye, Tinctoriséi mellett Ockeghem, Busnois, Vincenet stb. dalait tartalmazza.

A budai királyi kápolna zenei életének kivételes színvonala mögött Beatrix királyné Nápolyból hozott ízlése, műveltsége és magyarországi mecenatúrája áll. Már a királyné nagyapja, I. Alfonz is úttörő szerepet játszott Itália zenei életének felvirágoztatásában. Uralkodása kezdetétől fogva a nápolyi királyi kápolna, zenész munkatársainak számát és művészi színvonalát tekintve, a korszak egyik legnagyobb zenei létesítményévé vált. Alfonz halála után, éppen Beatrix gyermekkorában, a királyi kápolna zenei élete – akárcsak a nápolyi világi zene – még nagyobb fejlődésnek indult, és az 1470-es években, valamint a következő évtizedben érte el csúcspontját. A nápolyi kápolna Itália zenei életében mintát és igazodási mércét jelentett, így például a firenzei Battistero megújításában Lorenzo de' Medici számára modellül szolgált.[61] A budai kápolna számára is a nápolyi lehetett mérvadó és követendő példa. Igényes előadásaihoz és egyházzenei programjának változatosságához Tinctoris is hozzájárult,

[58] Naldus Naldius, De laudibus Augustae Bibliothecae, 612. In Mathias Belius, *Notitia Hungariae Novae Historico-Geographica,* III, Viennae Austriae, Ghelen, 1730, 589–642.
[59] „[...] divinus hinc cultus adauctus, edicula regia accitis e tota Gallia Germaniaque cantoribus exculta" (Bonfinis, *Rerum Ungaricarum decades,* 135).
[60] Martius, *De egregie, sapienter, iocose dictis,* 18.
[61] Allan W. Atlas, *Music at the Aragonese Court of Naples,* New York, Cambridge University Press, 1985, 23, 39–40, 43, 53.

aki nemcsak dalgyűjteményével kedveskedett Beatrixnak, hanem egy hat miséből álló *Coralé*t is dedikált számára.[62]

Terjedelmi kötöttségeink akadályoznak abban, hogy a budai lakomaszórakozásokról bővebben szóljunk. Ez a szerény vizsgálódás arra figyelmeztet bennünket, hogy témánkkal kapcsolatban fontos kérdések merülhetnek fel, amelyekre érdemi válasz csak több szakterületre kiterjedő, egyszersmind professzionális szaktudással vagy komoly interdiszciplináris együttműködéssel adható. Az itt említett és a további számba vehető források vizsgálatainak széles távlatai vannak, amelyek mind a középkori, mind az újkori zene, költészet pontosabb és mélyebb megismeréséhez segíthetnek hozzá bennünket.

[62] Bővebben ld. Sarobe–Tóth, *Királylányok messzi földről,* 462.

Virágh László

BALASSI VERSEINEK RITMIKÁJA ÉS NÉHÁNY TEXTOLÓGIAI KÉRDÉS AZ *AD NOTAM*-HASZNÁLAT FÉNYÉBEN

Zenei előadók között gyakran találkozunk azzal a véleménnyel, hogy a régi korokban született műveket modern szemlélettel kell előadni, hiszen modern emberek vagyunk. Szerintem éppen ellenkező módon kell eljárnunk, és szeretném hangsúlyozni, hogy véleményem szerint ez nem csak a zenére, hanem művelődésünk történetének minden részére, így az irodalomra is vonatkozik. Nem a modern szemléletet kell erőltetnünk, hiszen az úgyis eleve adott, szabadulni sem tudunk tőle, hanem ellenkezőleg: minden erőnkkel azon kell igyekeznünk, hogy megpróbáljuk magunkat a lehető legnagyobb mértékig beleélni a vizsgált kor látásmódjába, életérzésébe, és lehetőleg a régi műalkotásokat úgy olvasni, ahogy a kor embere látta, értékelte a dolgokat.[1] De vajon lehetséges-e ez? Képesek vagyunk-e Balassi verseit ugyanúgy megközelíteni, mint kortársai? Majdnem biztos, hogy nem, mert nem ismerjük eléggé a mitológiát, a retorikát, és a többi, a kor és a szerző számára eleve adott ismereti anyagnak is híjával vagyunk, de azt gondolom, meg kell kísérelnünk a lehetetlent is, hogy a lehető legjobb megoldást kapjuk.

Ilyetén meggondolásból szeretném megingatni a Balassi-kiadások és általában a régi magyar vers-kiadások gondozóinak töretlen önbizalmát arra vonatkozólag, hogy ezen a téren minden a legnagyobb rendben folyik. Szeretném, ha sikerülne meggyőzni őket, hogy vonjanak be ezeknek a kiadásoknak a gondozásába például nyelvészeket, de legfőképpen nyelvjáráskutatókat, akik segítségével elkerülhetjük az olyasféle buktatókat, amelyek eredményeként kiherélt, savát-borsát vesztett szöveg kerül a gyanútlan olvasó kezébe, modern, színtelen, szagtalan városi nyelvre

[1] Ld. még: Virágh László, Hogyan (ne) énekeljünk Monteverdit. *Muzsika,* 1994/11, 21–24.

fordítva le az eredetileg ízes tájnyelvi színezettségű verset, prózát. Ha tudományos becsületességgel akarunk eljárni, tudomásul kell vennünk ugyanis, hogy abban az időben a mai értelemben vett irodalmi nyelv nem létezett.

Mindenképpen szeretném hangsúlyozni, hogy távol áll tőlem bárki munkájának lebecsülése vagy jóhiszeműségének kétségbevonása. Egyetlen célom új szempontok felvetése. Talán (sőt, bizonyos szövegek esetében biztosan) ezek szerint a paraméterek szerint már el is értük az optimumot, de még tovább csiszolgatjuk a szöveget, nem véve tudomást arról, hogy némely esetben túl messzire mentünk, és már csak rontunk annak állapotán, hitelességén. Ezért kívánnék én új közelítéseket, nem mintha úgy gondolnám, hogy minden, ami eddig történt, rossz lenne.

Szeretném továbbá a zene szerepének fontosságát hangsúlyozni, és azt kívánom bizonyítani, hogy *zene nélkül nem érthetjük meg a kor költészetét.* A kor költői gyakorlata ugyanis, mint az köztudott, a nótajelzés használatával eleve meghatározta a vers formáját és ritmusát. Tudjuk, hogy ezeket a verseket mindenképpen énekelték, amit – Bornemiszától Szőnyi Nagy Istvánig[2] – számtalan adat bizonyít, sőt, az esetek túlnyomó többségében orális úton terjedtek. A verset „énekelni",[3] éneket „mondani" lefolyása általában társasági közegben történt, nem könyvből, még kevésbé kottából. A kor emberének sokkal jobb emlékezőtehetsége volt a mienknél, ezen a téren gyakorlottabb volt nálunk. Számára nem jelentett gondot (vagy csak sokkal kisebbet, mint nekünk) az alkalmankénti rossz másolat, az ékezetek hiánya, a nem egyeztetett helyesírás, mert mindezt az énekelt előadás, és a már egyszer – vagy többször – hallott szöveg (és dallam!) oly mértékben korrigálta, hogy a leírtak valójában csak emlékeztetőül szolgáltak. A dallam (a vehiculum) mnemotechnikai segítségként is kiválóan működött. Analógiaként megemlíthetjük a gregorián kezdeti írásmódját, amely nem alkalmazott vonalrendszert. Így természetesen a lejegyzés csak annak a számára volt igazán hasznos, aki már ismerte a dallamot.

Számunkra azonban a régi szövegek *olvasása* rengeteg kérdést vet fel. Közülük az ékezetek kirakásában (tehát esetenként a szótagok hosszúságá-

[2] Virágh László, Két Balassi-nótajelzésről. *Magyar Zene,* 1981/2, 163–175.

[3] Balassi szóhasználata a költői művek előadására, például a *Szép magyar komédiá*ban: „Ki koszorút kötett, s ki táncolt, s ki játszott, ki verset éneklett" (Actus I, Scena II).

nak vagy rövidségének kérdésében) különösen nagy segítségünkre lehet a dallamminta (és persze azzal együtt a ritmus) ismerete.

Mivel manapság nótajelzést nem nagyon használunk, komoly erőfeszítéseket kell tennünk annak érdekében, hogy a vizsgált korok magatartását megérthessük ezzel a jelenséggel kapcsolatban. Ha ezt elmulasztjuk, körülbelül olyan eredményre jutunk, mintha az opera műfaját vizsgálva csak a szövegkönyvekkel foglalkoznánk, és a zenével nem törődve akarnánk következtetéseket levonni a mű egészére nézvést. Régi költészetünkkel is hasonló a helyzet. A fent említett két szinonima (verséneklés = énekmondás) nem véletlenül volt használatban. Nagyon pontosan jelölte a szöveggel kapcsolatos magatartásformát. Vagy különben mit jelentsenek azok a jól dokumentálható törekvések, melyek arra irányulnak, hogy a verseket mindenáron dallammal lássák el, és ha nem ismerik a költő által megjelöltet, akkor bármilyen más azonos szabásúval beérik, csak hogy a vers nóta nélkül ne maradjon? A dallamot nem önálló létében, hanem a szöveggel való egységében tekintették fontosnak. A vers dallam nélkül viszont használhatatlan volt a gyakorlatban.

Lényeges mozzanat: dallamot – tudomásunk szerint – nem szerzettek, hanem szinte minden esetben már meglévő dallammintát használtak fel. Tinódi maga (és mint köztudott, Balassi is) sok idegen dallamot is alkalmazott, amelyeket néha jelentősen átalakított saját céljaira, ld. a *Sokféle részögösről* dallamát.

Előzmények

Ez a gyakorlat természetesen nem volt új. Az előzményeket az ókorban, sőt az ősidőkben kell keresnünk. Platón azt mondja, és ezt gyakran idézik a reneszánsz folyamán,[4] hogy az énekben első a szó, második a ritmus, és a dallam csak a harmadik helyre szorul fontosság tekintetében. A középkor mindezt csak folytatta. Boethius azt mondja tipológiájában, hogy

[4] Például Caccini a *Le nuove musiche* előszavában: „quella maniera cotanto lodata da Platone et altri filosofi, che affermarono la musica altro non essere che la favella e il ritmo et il suono per ultimo, e non per lo contrario" („a Platóntól és más filozófusoktól annyira dicsért mód, akik azt állították, hogy a zene nem más, mint a beszéd, a ritmus és a dallam utolsóként, nem pedig fordítva"; Giulio Caccini, *Le nuove musiche,* Firenze, 1601, facsimile-kiadása: Archivum musicum. La cantata barocca 13., Firenze, S.P.E.S., 1983). A vers- és prózafordításokat – ha másképp nem jelzem – saját fordításomban közlöm.

> régen költőknek nevezték azokat, akik csupán az ének ütemes és metrikus használatával, megmutatva és oktatva az erkölcsöket, hol gyönyörűségre, hol szomorúságra indítva a szíveket és az érzelmeket, (mindezeket) bemutatják és létrehozzák.[5]

Vagyis a költők tulajdonképpen zenével hatnak. Az ikonográfiai közhely tehát, amely a költőket hangszerrel a kézben ábrázolja, kőkemény realizmus.[6] Tehát, míg ma a vers zeneiségén kizárólag a ritmust vagy a hangzók zeneiségét értjük, a régiek valóban zenéről beszéltek ebben az összefüggésben, zenéről, amely a szöveg elválaszthatatlan kísérője volt.

Dante *Lo meo servente core* kezdetű ballatáját szonettben írott levél kíséretében küldi el Lippóhoz (valószínűleg Lippo Pasci de Bardi):

> e priego il gentil cor che 'n te riposa,
> che la rivesta e tegnala per druda,
> sì che sia conosciuda,
> e possa andar là 'vunque è disiosa.[7]

A *De vulgari eloquentiá*ban található meghatározás a költészetről szintén tanulságos:

> Visszatekintve most tehát mindarra, amit már elmondottunk, emlékezetbe idézzük, hogy azokat, kik köznyelven verselnek, többnyire poétáknak neveztük. Kétségkívül ésszerűen merészeltük őket e névvel illetni, mert teljességgel poéták is, ha ugyan a poézist helyesen értelmezzük. Ez ugyanis semmi más, mint a képzelet alkotása, mely a retorika szabályait figyelembe veszi, és a zeneiségen alapul.[8]

---

5 „[…] antiquitus dicebantur Poetae, qui per solum usum rhytmicos vel metricos cantus ad arguendum vel instruendum mores, vel admovendum animos et affectus ad delectationem vel tristitiam fingunt et componunt." (Anicius Manlius Torquatus Severinus Boethius, *De institutione musica,* Lipsiae, Teubner, 1867, I, 33.)

6 Említhetném Villanit, Petrarca életrajzíróját, aki elmondja róla, hogy saját lantkíséretével énekelte műveit, és még sok más példát is idézhetnék, amelyek mind ezt a tényt bizonyítják.

7 „És kérem a benned nyugvó nemes szívet, / hogy öltöztesse fel [a ballatát] és szeresse, / úgy, hogy légyen ismert, / és mehessen oda, ahova vágyik." (Dante Alighieri, Rime, XLVIII. In *Vita Nuova e Rime,* a cura di Guido Davico Bonino, Milano, Mondadori, 1985. Ld. még Virágh László, Vers és dallam Itáliában. *Magyar Zene,* 1995/1, 29–33.)

8 „Revisentes igitur ea, que dicta sunt, recolimus nos eos, qui vulgariter versificantur plerunque vocasse poetas: quod procul dubio rationabiliter eructare presumpsibus, quia prorsus poetae sunt, si poesim recte consideremus: que nihil aliud est quam fictio rethorica

Dante feltűnően gyakran említi a dallam kérdését, szinte szenved attól, hogy nem tud zenélni és máshoz kell fordulnia dallamért, ami néha problémát jelent számára. Az alábbi idézet szemmel láthatóan nótajelzés használatáról tanúskodik. Arról beszél, hogy új versét egy réginek a dallamára írta:

> Le parolette mie novelle,
> che di fior fatto han ballata,
> per leggiadria ci hanno tolt' elle
> una vesta ch'altrui fu data:
> però siate pregata,
> qual uom la canterà
> che li facciate onore.[9]

Nem szándékom, hogy ezt a kérdéskört most minden részletére kiterjedve vizsgáljam. Meg kell elégednünk ezzel a néhány kiragadott példával. De a későbbiek folyamán, amikor Nyugaton már a szövegvers kezdett uralkodóvá válni, még mindig azt olvassuk Ronsard-nál, hogy úgy kell verset szerezni, hogy könnyen megzenésíthessék a zeneszerzők, mert zene nélkül a vers egyáltalán nem szép. Egyébként Ronsard-nak is volt lantja, játszott is rajta, csak idős korára elvesztette a hallását.

Hogy ez a gyakorlat milyen sokáig élő maradt, azt Toldy Ferenc megjegyzése is bizonyítja, aki Petőfi verseiről azt írta: alighogy megírt egyet, a következő héten már szerte az országban *énekelték*. Nem szavalták, énekelték!

Az alkalmazkodó ritmus

A magyar nyelvű énekelt költészettel kapcsolatban felvetődik egy különleges probléma: az *alkalmazkodó ritmus*. Ebből eredően pedig egy zenei kérdés: mennyi ritmikai változtatást tűr el egy idegen dallam a magyar közegben? Különösen hangsúlyos ez a táncdallamok esetében. Vajon kerékbe kell-e törniük a magyar nyelvet az előadóknak egy-egy olasz vagy

---

musicaque posita." (Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia,* II. könyv, IV, 2, Mezey László fordítása.)

[9] „Új szavacskáim, / melyek virágról ballatát alkottak, / bájosan eltulajdonítottak / egy öltözéket, mely másé volt: / ezért kérlek titeket / akárki is énekli, / köszönjétek meg néki." (Dante Alighieri, Rime, LVI. In *Vita Nuova e Rime.*)

német dallam használatával, vagy megváltozhat az eredeti ritmus? Ha igen, mennyire? A kérdés hasonlatos a tyúk és a tojás problematikájához: vajon a vers alakítja a dallamot vagy a dallam a verset? Mondhatjuk azt, hogy a dallamra írták a verset. Igen ám, de ez a dallam, ha nem is mindig, egy másik szöveget hordozott.

Ilyen példa Balassinak a Regnart-villanella nótájára írt verse. Ebben a német eredeti triolás („svábos") nyújtásai okoznak fejtörést az előadónak, melyek, ha kottahíven akarjuk énekelni őket, esetenként a magyar szöveggel valóban kellemetlenül hatnak. A gyakorlat rávezetett arra, hogy ilyenkor lehetőség szerint alkalmazkodó ritmust kell használnunk; ahol viszont a nyújtott helyett az éles ritmus kritikus helyen túlságosan megváltoztatná az eredeti karaktert, kiegyenlíthetjük a két hangértéket. Van azonban olyan hely is, ahol erre nincs szükség, mert a változtatást megengedi a zenei anyag. A korabeli előadói praxisokkal szólván „mindezt az előadó jó ízlésére és ítéletére bízom, mert senki sem lenne képes minden adódó esetet egyenként előre látni."

A *Gianetta Padovana* esete is felvet hasonló kérdéseket. A dallam, a jellegzetes *padovana* (nem azonos a *pavaná*val!) ritmus felütésével kezdődik. A közreadók mind az 1986-os, mind az 1993-as kiadásban[10] elfogadhatónak tartják a ritmus megváltoztatását úgy, hogy az első ütem félkottáját felbontják, mivel prozódiailag nem találták tetszetősnek a szövegilleszkedést. Annak ellenére, hogy az úgynevezett aprózás bevett módszer volt a szöveg dallamra való alkalmazásakor, itt ezt nem tanácsolhatjuk jó szívvel, mert ezzel megváltozik a *padovana* jellegzetes keringőszerű lüktetése. Valójában a mi ízlésünk szerint való prozódia csak három versszakban érvényesül maradéktalanul a hét közül, mégis azt kell mondanom, hogy nem szabad ilyen megoldáshoz folyamodnunk, mert ezzel eltorzítjuk a tánc eredeti ritmusát. Itt tehát engednünk kell a zenei karakter érdekében. De hiszen a magyar népdal *sem mindig* alkalmazkodó ritmussal él! Persze az előadói gyakorlatban a leírt ritmusképletek jelentősen alkalmazkodhatnak a szöveghez, amit a korban nem tartottak szükségesnek rögzíteni. Mindezt az előadóra bízták. Nem szabad elfelejtenünk, hogy mind a zenei, mind a nyelvi lejegyzés csak pontatlan közelítése a hangzó anyagnak, a szónak, ritmusnak, dallamnak.

[10] Gyarmati Balassi Bálint *Énekei,* Budapest, Szépirodalmi, 1986 és Balassi Bálint *Versei,* Budapest, Balassi 1993. Mindkét kötetet Kőszeghy Péter és Szentmártoni Szabó Géza gondozta.

A hosszúság többféle minősége

Mint azt már fentebb említettem, a nótajelzések használata legfőképpen a rövid és hosszú szótagok megkülönböztetésében segíthet bennünket, ami nem lebecsülendő a ránk maradt szövegek olvasatának szempontjából, lévén hogy a kor helyesírása még nem volt egységes.

A szótagok hosszúsága és rövidsége, a vers és dallam párosítása esetében szerintem finomabb megkülönböztetést igényel a verstanokban általában használtnál. Így a fokozatosság elve alapján hatféle minőséget különböztethetünk meg:

1. rövid magánhangzó nyílt szótagban (pl. *ne*) = rövid
2. rövid magánhangzó zárt szótagban (pl. *mer*) = (hosszabb, de) rövid
3. rövid magánhangzó, hosszú mássalhangzó (pl. *orr*) = félhosszú
4. hosszú magánhangzó nyílt szótagban (pl. *rá*) = hosszú
5. hosszú magánhangzó zárt szótagban (pl. *hát*) = hosszabb
6. hosszú magánhangzó, hosszú mássalhangzó (pl. *váll*) = leghosszabb

Ebből aztán az is következik, hogy nyelvünk rendkívül alkalmas a lehető legnagyobb ritmikai és metrikai változatosságra, amely tulajdonságát a műfordítói gyakorlatban kamatoztathatjuk. Így kovácsolhatunk a kényszerből erényt, kárpótolván magunkat a kis nyelvek hátrányaiért.

A *gagliarda*-ritmus, Balassi kedvence

Valamely okból, és most ne kutassuk, miért (számmisztikai meggondolások stb.), Balassi erősen vonzódott a hármas számhoz, mind verselésében, mind szerkesztési elveiben, és különös módon még dallammintáinak megválasztásában is. Ez utóbbi már csak azért is érdekes, mert köztudott, hogy a magyar nyelvtől, zenétől a hármas ütem meglehetősen távol áll. Népdalaink között igen ritka, és általában idegen átvételnek bizonyul. Hármas ütemű tánc a *gagliarda* is, amely többször előfordul Balassi *ad notam*jai között. Legjellegzetesebb sajátossága a második ütem hangsúlyos volta, ami abban nyilvánul meg, hogy az ütem első hangja vagy félkotta, vagy pontozott negyed. Ott a táncban ugyanis ugrás van.

Ha szinte érdememem nincs is arra nekem, hogy ő engem szeressen,
Csak áldott kezével, mint szép ereklyével, engem, mint kórt illessen,
Legyek ferge rabja, bátor ne szolgája, csak szinte el ne vessen.[11]

Tehát Balassi *nekem*et ír, nem „nékemet", amely rímként is ügyetlen; *engem*et és nem „éngemet", ami ugyan ritmikailag lehetne, de nem indokolt Balassi nyelvhasználatát illetően; *legyek* helyett pedig „légyek" állhatott eredetileg.

Az általam használt dallam pontosan követi a kor *gagliardá*inak ritmusát, ami a vers ütemének esetleges bizonytalanságaiban eligazít bennünket. A jellegzetes Balassi-versszakról van szó, amely teljesen erre a ritmusra illeszthető. De vajon minden Lucretia-vers ilyen? Nem. Meggyőződésem, hogy nem mind készült ugyanarra a dallamra. Próbáljuk csak meg elénekelni rá, mondjuk, *A végek dicséreté*t! Mindjárt kiderül, hogy mennyire sántít. (Ugyanígy járunk, ha a *Teremtett állatok*[12] dallamára akarjuk énekelni, amely viszont tökéletesen illik a *Széllyel tündökleni* kezdetű versre.) Vannak tehát köztük parlando típusú és vannak markánsabb ritmikát kínáló versek. Legalább kétféle dallamot (de inkább hármat) kell tehát megkülönböztetnünk ezen versforma énekes előadása esetén, gondosan megvizsgálva minden egyes verset, melyikre énekelhető.

Európai összköltészet

A 27. zsoltár parafrázisa, amelyet Buchanan latin fordításából magyarított Balassi, a kor kultúrájának legérdekesebb eredményei közé tartozik. Héber eredetiből görögre, latinra,[13] majd onnan magyarra fordíttatott. Többszörös formaváltás is történt, de ez még nem elég, *egy olasz ének nótájára* alakult át.

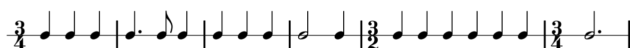
Mi lehet ez az olasz ének? Első pillantásra túl általánosnak látszik, hiszen olasz ének rengeteg van. Gondoljunk azonban a *Gianetta padovaná*ra, vagy az *egy siciliana nótára.* Ha ott pontosan, vagy pontosabban

[11] *Az erdéli asszony kezéről.* A Balassi-verseket itt és a továbbiakban a készülő saját kiadásom alapján idézem.

[12] *Canticum trium puerorum.* Kájoni János, *Cantionale Catholicum,* 1719[2], 540.

[13] Nem tudjuk, vajon Buchanan melyik nyelv alapján dolgozott, valószínűleg Tremellius vagy Vatablus újonnan, az eredeti héberből készült latin fordítását használta. Ilyen korabeli prózai fordítás kíséretében jelent meg az ő verses parafrázisa a svájci Morges-ban, 1581-ben. (Szabó Géza szóbeli közlése.)

jelölte meg, itt miért nem? Hacsak nem olyan olasz énekről van szó, amelyet szerte Európában (Itáliában természetesen nem) így hívtak: *Pavana italiana, Passamezzo d'Italie* stb. Igen ám, de a versből világosan kiolvasható a hármas ütemnem, míg a *pavana* páros ütemű tánc. Nem baj, mert ezeknek a *passamezzó*knak (passo e mezzo) és *pavan*oknak volt hármas ütemű folytatásuk, és ezt *Gagliarda italianá*nak hívták. Igen, a vers ismét csak *gagliarda*-ritmusú, méghozzá a *gagliarda*-ritmus egyik jellegzetes formáját mutatja:



A sor végén zárlati haemiolával, azaz két ütem egyetlen nagy hármas ütemmé való egyesülésével találkozunk, ami megkönnyítette a dallam azonosítását. Az első sor variáltan ismétlődik, a harmadik azonosan. A választás hitelességét tehát a formailag tökéletes azonosság igazolja. Ennek a dallamnak a korban sok szöveges változata is ismert. A *follia* család egy *gamba* elnevezésű változatára énekeljük, amely egész Európában elterjedt és közismert volt.

Az én jó Istenem ha gyertyám nékem minden sötétségembe,
S ha éltemet őrzi s fejemet menti, hát ki mint ijeszthetne?
Hahogy sok ellenség reám fegyverkezék, tőlök jóvoltából megmente,
Rám dühödt szájokból kivőn ő markokból, rajtam mert ingyen könyörüle.

A névelő

Régi verseink ritmusát eltorzíthatja az is, hogy „az" névelőnk helyett a modern kiadások némelyike következetesen „a"-t hoz, még akkor is, ha a forrás, esetünkben például a Balassa-kódex, nem ezt használja. Véleményem szerint éppen ellenkezőleg, a kódexben „z" nélkül használt alakokat is restaurálnunk kell, hiszen Balassi koránál jóval későbbi keletkezésű. Tudjuk, hogy az előbbi megmaradásra való hajlama oly erős volt, hogy még a XIX. században is aposztróffal jelölték az elhagyott „z"-t, és időmértékes verseinkben, ha mássalhangzó követte, a névelő hosszú szótagnak is számíthatott (majd' azt merném mondani, számíthat még ma is alternatív módon) úgy, hogy megduplázták az utána következő mássalhangzót, vagy hiátust hagytak a kiejtésben. A dallam ez esetben is eligazít bennünket, mert alapritmusával megköveteli a megfelelő hosszúságot.

Szövegértelmezés a ritmus alapján

Nézzük csak meg közelebbről a német villanellára írt nyolcadik verset:

> Reménségem nincs már *nékem* ez földen éltemben senki szerelméhez,
> Mert szerelmem, ki volt *nékem* az elfut előlem, semmiben sem kedvez,
> Meggyek én immár, ha keserves kár engemet ez világbul kivégez.[14]

A „nekem" helyett „nékem", hiszen a belső rím és a ritmus is hosszú szótagot kíván. Ugyanennek a versnek az ötödik versszakában ezt találjuk:

> Ki nem hinné, vagy gyűlelné az ő mézzel folyó szerelmes beszédét,
> Látván könyvét és alázatossan formált szép személyét?
> Bizony *megcsalná,* akárki volna, aki nem tudná ravasz elméjét.

A dallam használata, magyarán éneklés közben tűnt fel nekem a „bizony megcsalna, akárki volna" értelmetlensége. Előbb csak a ritmus miatt akadtam fenn rajta, de elgondolkodtam: hiszen akkor úgy folytatódna: *akárki volnál,* és javítottam *megcsalná*ra, amint azt az MTA Irodalomtudományi Intézetében tartott előadásomban akkoriban (valamikor a '80-as években) elmondtam. Varjas Béla kiadásában fel is használta.[15] Azóta így közli mindenki, hiszen olyan magától értetődő.[16] De amíg nem kezdtük énekelni, senkinek nem tűnt föl. Aztán sem mindjárt, pedig ez a dallam már régen ismert, és Szabolcsi Bence is éppen ezt a versszakot választotta közlésre mint ritmikailag hibátlanul illeszkedőt, jóllehet választhatta volna szinte bármelyiket, például az elsőt is, amely szintén hibátlan ritmusú.[17] Az értelmezési probléma fölött elsiklott. Az előadót azonban nyugtalanítja, ha olyasmit kell énekelnie, amit nem ért tökéletesen, míg aki *csak* olvassa, nem énekli a verset, könnyen átsiklik egy-egy ilyen helyen.

Következő példánk az *Áldott Júlia.*[18] A Lőcsei tabulatúrás könyv dallama ugyanezt a ritmikát képviseli. Más hasonlót, legalábbis én, nem ismerek. Magától értetődően kínálkozott éneklésre, csak éppen megfordítottam,

---

[14] A kiemelések itt és a továbbiakban is tőlem származnak.

[15] Balassi Bálint *Összes versei és Szép magyar comoediája,* szerk. és a szöveget gondozta Varjas Béla, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1981.

[16] Például Gyarmati Balassi Bálint *Énekei,* 27.

[17] Vö. Szabolcsi Bence, Három régi magyar vers ritmusáról. In *Vers és dallam,* Budapest, Akadémiai, 1972^2

[18] A szövegben szereplő példák jórészt hallhatók az *Áldott Júlia. Madrigálok Balassi Bálint verseire* című Ars Renata CD-n.

és hangszeres jellegét dekolorálással éneklésre alkalmassá tettem.[19] A dallam ritmikája az értelmezésben is segített, így hozta magával a következő szövegjavításokat:

> Kivel csak *szívét* és *mesterségét* Júliának *adá,*
> Mert szép szemétől, hogy ő igen fél, rajta nyilván *látá,*
> Nagy szerelemmel villámó szemét azért ráfordítá.[20]

Kivel csak szívét: nem szívet, hiszen az már volt neki, még ha szívtelen is volt néha. Hanem szépsége által még Cupido szívét is elrabolta!

[...] és mesterségét[21] *Júliának adá:* és nem „áda", amely szó a magyarban nem létezik, éppúgy, mint az „ádja" sem. Az igének ez az alakja ugyanis csak tárgyatlan ragozás, jelen idő, egyes szám harmadik személyben használatos! Ugyanez a helyzet a „veszni" (vész) igével is.

Mert szép szemétől, hogy ő igen fél, rajta nyilván látá: és nem „látta", ami valószínűleg elírás a Balassa-kódexben. Így viszont a rímelés is megnyugtatóan megoldódik.

A továbbiakban (7. versszak) *Vénus* és nem *Venus,* nem csak a ritmus, hanem az ismert adat miatt[22] is, melyben a Murányi Vénusz „vén húsként" említtetik. A latin kiejtés magyar szabályai a korban mindent inkább tükröztek, mint a mai értelemben vett tudományos szemléletet.

Metszetek

Gyakran előfordul, hogy az éneklés igénye más típusú szövegjavításokra is rávezet, sőt rákényszerít bennünket. Ezek azért szerencsésebbek az egyéb kísérleteknél, mert gyakorlati és nem spekulatív megközelítésből

[19] A megfordítás azért is tűnt jó ötletnek, mert így az eredeti *folliá*t (valószínűleg portugál eredetű, a XVI. században kedvelt akkordfűzés, amelyhez lassan egy meghatározott dallam társult) a „feje tetejéről a talpára állítottam", míg az eredetit közjátékként hangszerek játsszák.

[20] Kőszeghy Péter – Szentmártoni Szabó Géza kiadásában: „Kivel csak szívet és mesterséget Júliának áda, / Mert szép szemétől hogy ő igen fél rajta nyilván látta, / Nagy szerelemmel villámó szemét azért ráfordítá." (Gyarmati Balassi Bálint *Énekei,* 123.)

[21] Eszköz értelemben.

[22] Idézi többek között Jókai Mór is *A magyar nemzet története regényes rajzokban,* A murányi Venus című fejezetben: „Már ekkor a kedvenc udvari költője, Gyöngyössy azt mondja róla: »Bizony kegyelmed már nem murányi *Vénus,* hanem csak murányi *vén hús*«; de a matronai alak, elmúlt szépsége helyett most erejét bámultatja velünk."

erednek. Ilyen például az *Íme, az pellikán* kezdetű ének két versszakában is adódik. Az egyik esetben csak egy névelőt kell áthelyezni. Mindkét esetben elfedett metszetről van szó, ami éneklés közben zavaróan hat.

Szerelmemet ki szerelmével fizeti.[23]

És:

Hív szolgálatomnak az teljes mivolta.[24]

Balassi dialektusa

Írásmódunkban a rövid zárt „e" jelölésére nincs külön írásjegyünk (nem így a rovásírásban!), annak ellenére, hogy már történtek kísérletek a kétpontos „ë" bevezetésére.[25] E helyt szeretném felhívni a figyelmet arra, hogy igen kívánatos lenne, legalább a régi magyar szövegek kiadása esetében, fokozatosan ezt a hiányosságot is kiküszöbölni.[26] Azért, mert még mindig bátran mondhatjuk, hogy (hál' Istennek!) a magyarul beszélők többsége, mintegy kétharmada használja ezt a fonémaként[27] is szolgáló hangunkat. A magyar nyelvjárások ugyanis általában megkülönböztetik a nyílt és a zárt „e" hangot. (Egyedüli jelentős kivétel a Debrecen környékén beszélt nyelv, amely azonban egyéb jellegzetességeket hordoz, amelyek nem mutathatók ki Balassinál, és életrajzi adatai sem támasztják alá egy ilyen nyelvi hatás jelenlétét.) Ennek a nyelvi sajátosságnak a megőrzése azért is szerencsés és fontos, mert csökkenti nyelvünk redundanciáját, érthetőbbé, világosabbá, egyszóval egyértelműbbé teszi a kifejezést. Márpedig, kivált tudományos nyelvhasználat esetében, ez igen lényeges.

[23] Ehelyett: „Ki szerelmével szerelmemet fizeti" (3. versszak, 3. sor).
[24] Ehelyett: „Az (én) hív szolgálatomnak teljes mivolta" (5. versszak, 3. sor).
[25] Kalmár György, XVIII. századi nyelvtudósunk használta először, Vörösmartyék egy pontot használtak.
[26] Bodolay Géza, *Versëk szëbben* (Budapest, Bárczi Géza Értékőrző Kiejtési Alapítvány, 2001) című könyve, amely mellé audiokazetta is jár (Bánffy György előadásában), példamutató e tekintetben. Előkészületben van Balassi összes versének hasonló elvű kiadása, a jelen cikk szerzőjének gondozásában.
[27] Bencze Imre az alábbi kis kétsorosban összefoglalja az értelmezési különbségeket, amelyek a kétféle „e" ejtéséből adódnak: „Ingy*e*n strandra lányok m*e*ntek, előítélettől mentek, / estefelé arra m*e*nt*e*k, én már fuldoklókat ment*e*k." (A zárt „e"-ket dőlt betűvel jelöltük.)

A kérdés nagy ismerője, Kodály Zoltán *A Magyar Népzene Tárá*ban, de saját zeneműveinek kiadásaiban is használta a megkülönböztető jelölést. Cikkeiben is foglalkozott a témával.

A pesti nyelvet (és ne nevezzük ezt irodalminak!), amelyben a dialektusok kioltják egymást, vagy a fent említett (Debrecen környéki) nyelvjárást beszélők persze – attól a vágytól sarkallva, hogy ritkítsák az „e" hangzókat, amelyekből szerintük (és a maguk szempontjából természetesen igazuk is van) túl sok találtatik a magyarban – minden alkalmat megragadnak arra, hogy „e" helyett „é"-t írhassanak. Gyakran azonban túllőnek a célon. Így például teljesen indokolatlannak tartom az *engem–éngem* típusú konzekvens szövegjavítást. A *nekem–nékem* esete más, ezek egyenrangú formák, és a vers ritmusának (de csakis annak!) megfelelően választhatjuk ki azt, amelyiket valószínűleg Balassi is használt a megfelelő helyen, hiszen neki is volt ritmusérzéke.

Balassi a palóc dialektusban nőtt fel.[28] Arisztokrata családban nevelkedett, ezért inkább érintkezésbe került más nyelvjárást beszélőkkel, mint mondjuk jobbágyai, ez azonban valószínűleg nem befolyásolta döntő módon nyelvhasználatát, talán csak a későbbi, erdélyi tartózkodást kivéve, amelynek nyomai valóban kimutathatók verseiben. A palóc nyelvjárás sajátosságai mind rímelésében, mind szóhasználatában (*letinkább, reménség* – mindez persze még részletesebb elemzést kívánna) nyomon követhetők. Ezért sem célszerű például ezeket köznyelvire javítani. Anyja, Sulyok Anna a Dunántúlról származott, de tudjuk, minden dunántúli tájszólás különbséget tesz nyílt és zárt „e" között. Természetesen nehéz lenne egy verskiadványban bármely nyelvjárást teljes hangzókészletével reprodukálni. Kár lenne viszont veszni hagynunk a zárt és nyílt „e"-t ezek közül a színek közül! Mindjárt másként hat a következő verssor, ha jelöljük benne a zárt „e"-ket:

Nem keser*e*g lelk*e*m, mert m*e*gmenek*e*dtem szerel*e*m békójábul.

[28] Hegedűs Attila, Balassi nyelvjárása. *Irodalomtörténeti közlemények,* 1994/5–6, 682–687.

Eszter Szegedi

TRADUZIONE O TRADIZIONE?
La trasformazione de L'Amarilli pastorale *in* Bella commedia ungherese

La prima commedia ungherese pervenutaci in forma integrale è una traduzione. Non si tratta, però, di una traduzione delle opere di Terenzio o di Plauto: la sua fonte è un dramma di un giurista romano poco conosciuto ai nostri giorni, Cristoforo Castelletti.[1] Il traduttore ungherese è Bálint Balassi, il più importante poeta rinascimentale di lingua ungherese.[2]

Balassi legge e traduce il dramma pastorale italiano uno o al massimo due anni dopo la sua pubblicazione,[3] e così il primo dramma di argomento pastorale in lingua ungherese nasce più o meno contemporaneamente al *Pastor fido* di Giovanbattista Guarini. Il fatto non sorprende soltanto per

Questo saggio si basa su due relazioni tenute in occasione di due convegni nell'ottobre 2010 a Craiova e nel maggio 2011 a Miskolc. Ringrazio Armando Nuzzo e Péter Kőszeghy per le loro osservazioni e i loro consigli utili.

[1] Sulla vita e sulle opere di Cristoforo Castelletti v. L'*Introduzione* di Pasquale Stoppelli all'edizione delle *Stravaganze d'Amore* (Cristoforo Castelletti, *Stravaganze d'Amore,* a cura di Pasquale Stoppelli, Firenze, Olschki, 1981) e la monografia di Maria Cicala (*Letteratura intertestuale del Castelletti lirico,* Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1994).

[2] La fonte italiana della *Bella commedia* viene identificata da József Waldapfel nel 1937 (Waldapfel József, Balassi, Credulus és az olasz irodalom. *Irodalomtörténeti Közlemények,* 1937/2–4, 142–154, 260–272, 354–365), cioè ancora prima della scoperta della forma integrale del testo (1958). Dopo le ricerche di Sándor Eckhardt e Imre Bán, Amedeo Di Francesco dedica un'intera monografia alla *Bella commedia ungherese* (*A pásztorjáték szerepe Balassi Bálint költői fejlődésében,* Budapest, Akadémiai, 1979), a cui si aggiungono nuovi studi negli ultimi trenta anni (Di Francesco, Kőszeghy).

[3] La fonte di Balassi è la terza versione dell'*Amarilli,* pubblicata nel 1587, mentre la prima stesura della *Bella commedia ungherese* non può essere successiva al 1589. Cfr. per esempio Latzkovits Miklós, A 16. századi magyar dráma, 261. In *A magyar irodalom történetei. A kezdetektől 1800-ig,* szerk. Jankovits László – Orlovszky Géza, Budapest, Gondolat, 2007, 250–265.

via del generale pessimismo riguardo i tempi di reazione della letteratura ungherese, ritenuta periferica rispetto a quella centrale italiana, ma anche perché il contesto della scena ungherese appare del tutto differente da quello cortigiano dell'*Amarilli*.[4]

La *Bella commedia ungherese (Szép magyar komédia)* del Balassi è un'opera veramente eccezionale nella storia del teatro ungherese appena iniziata. Tutti gli altri drammi pervenutici dal Cinquecento – sia integralmente sia in frammenti – sono associabili più o meno alle recite delle scuole protestanti.[5] Il primo monumento drammatico in lingua ungherese, stampato a Kolozsvár (Cluj Napoca) nel 1550, è una commedia di un pastore luterano, di cui ci sono rimasti solo dei frammenti. Il tema principale di questa commedia è il matrimonio dei sacerdoti. Anche le traduzioni delle tragedie classiche vengono eseguite per scopi confessionali, per esempio il precettore di Balassi, Péter Bornemisza (anch'egli pastore luterano) trascrive l'*Elettra* di Sofocle secondo il gusto cristiano. In questo contesto il dramma di Balassi risulta un caso singolare (seguito poco dopo dal *Constantino e Vittoria,* un altro dramma cortigiano, scritto probabilmente intorno al 1600), spiegabile, forse, in parte con il ruolo esercitato dalla corte transilvana, ma soprattutto dal fatto che la *Bella commedia ungherese* è un'opera personale, scritta per conquistare Anna Losonczy, alla quale sotto il nome Julia il poeta dedica anche un intero ciclo di poesie.

L'Amarilli di Castelletti nella commedia di Balassi prende il nome Julia, il protagonista Credulo rimane, però viene latinizzato nella forma Credulus, così come il suo amico-rivale Selvaggio che diviene Sylvanus nella versione ungherese. L'amante di Selvaggio, Urania, viene sostituita da Galatea; l'amica di Amarilli, Tirrenia, invece da Briseida. Il nome di Licida – in mancanza di un'erudizione greca del Balassi – viene usato nella sua forma originale dal traduttore ungherese, ma il capraio di Selvaggio diventa un vero contadino-pastore magiaro con il nome Dienes.[6]

Balassi, essendo un drammaturgo inesperto, soprattutto per quanto riguarda la scena cortigiana e il genere della favola pastorale, così estranee

[4] Ibidem, 260.

[5] Ibidem, 251.

[6] Imre Bán, Il dramma pastorale italiano e la «Bella commedia ungherese» di Bálint Balassi, 148. In *Italia ed Ungheria. Dieci secoli di rapporti letterari,* a cura di Mátyás Horányi – Tibor Klaniczay, Budapest, Akadémiai, 1967, 147–156.

alle tradizioni ungheresi per motivi sociali-culturali, segue abbastanza fedelmente il testo di Castelletti.[7] Tuttavia, le differenze sono eloquenti.

Per ciò che concerne la macrostruttura del dramma, Balassi omette tutti i cinque madrigali ossia «chori» (secondo l'indicazione delle redazioni precedenti dell'*Amarilli*) che chiudono gli atti. Mantiene invece quasi tutte le scene, salvo due: entrambe si connettono alla figura del capraio Cavicchio. L'omissione di quei cori che non appartengono strettamente all'azione drammatica è abbastanza comprensibile. L'inventivo e lirico Balassi traducendo l'*Amarilli* in prosa non vuole trascrivere quelle brevi poesie – composte tutte di sette versi secondo lo stesso schema – né in prosa, né in rime.[8] Forse, oltre all'attenzione per la propria dignità poetica, Balassi ha anche un altro motivo per non tradurre i madrigali finali: la tematica pastorale. Infatti egli sembra eliminare assai tendenziosamente gli elementi pastorali dalla sua versione anche a livello microstrutturale.[9]

Subito all'elencare dei personaggi rifiuta le indicazioni «pastori» e «ninfe» fornite accanto ai nomi degli interlocutori: tutti saranno nominati «uomini» e «donne» dall'autore della *Bella commedia*. Queste espressioni non si trovano nemmeno all'interno del testo: la parola «ninfa» viene sostituita da «asszony» ('donna'), talvolta «tündérasszony» ('fata'),[10] il «pastore» da «férfi», «férfiú», «legén» ('uomo'). A Balassi sono estranei gli idealizzati pastori della tradizione bucolica, per lui soltanto la professione (vera e propria) del capraio di Selvaggio ha qualche senso: nella traduzione del nostro poeta Dienes, infatti, è un «juhászember» (in ungherese letteralmente: 'pecoraio').

Balassi in generale cerca di evitare il lessico che si riferisce alla vita pastorale. «L'antro d'Amarilli» per esempio si muta in «Julia háza», cioè

---

[7] Almeno in una prima fase del lavoro, testimoniata dal manoscritto *Fanchali Jób.* Nel frammento di stampa le differenze aumentano (cfr. Eckhardt Sándor, Balassi Bálint Szép magyar komédiája, 385–386. In *Balassi-tanulmányok,* Budapest, Akadémiai, 1972, 376–387). La scena prima della *Commedia,* analizzata con particolare sensibilità da Amedeo Di Francesco è un caso abbastanza speciale, perché si differenzia notevolmente dal testo italiano (cfr. Di Francesco, *A pásztorjáték szerepe,* 25–47).

[8] Uno dei madrigali, però, verrà rielaborato da Balassi nella prima stanza della poesia *De virgine Margareta* (cfr. Waldapfel, Balassi, Credulus és az olasz irodalom, 358).

[9] Il dileguamento degli elementi pastorali era già stato ricordato da Eckhardt (Balassi Bálint Szép magyar komédiája, 381).

[10] Amedeo Di Francesco scrive in maniera approfondita sull'idealizzazione di Julia, annettendola alla tradizione transilvana delle «tündér» (Di Francesco, *A pásztorjáték szerepe,* 58–76).

«la casa di Julia»,[11] e nel testo della *Bella commedia* mancano le circoscrizioni tipicamente bucoliche, come quella del tramonto nella scena precedente dello stesso atto: «infin che venga / L'hora, che le caprette i paschi lascino». Tutto questo passo viene ridotto dal Balassi ad una sola parola «napestig», vale a dire «fino a stasera».[12]

L'*adynaton* del testo originale, la figura retorica per eccellenza del genere pastorale, viene molte volte omesso dal poeta ungherese.[13] Amarilli, per esempio, parla così alla ninfa Urania nella scena modellata sulla prima dell'*Aminta* tassiana: «*Spargi* i tuoi detti *al vento.* / Appo me nè ragion, nè prego vale». Invece la Julia di Balassi allo stesso luogo: «*De csak kár,* hogy szólasz, mert bizon semmi nem kell benne». Nella traduzione italiana di Romina Cinanni: «*È inutile* che tu continui a parlare, visto che di lui non mi serve niente di certo».[14]

Altre volte Balassi traduce gli *adynata* in proverbi ungheresi. Nella scena sopra menzionata sentiamo uscire dalla bocca di Amarilli: «Tu vai solcando il mar; tu vai spargendo / Il seme ne l'arene». Mentre la Julia: «Csak héában, héában hányod az borsót az falra, csak héában hegedölsz az malomban». Nella mia traduzione letterale: «Invano, invano spargi piselli su un muro, invano suoni il violino nel mulino».[15]

Una terza possibilità, quando l'elenco degli *adynata* è abbreviato, come nel caso seguente: «Quando vedrò i pastor l'amate gregge / Dar' in guardia a voraci, avidi lupi, / E per l'onde del mar guizzar gli augelli, / E da rubi pungenti / Pender' il pesco, e 'l fico / Sarò men' aspra à tuoi lamenti, e pia» – dice Amarilli a Credulo nell'atto terzo del dramma pastorale italiano, mentre la Julia della *Bella commedia ungherese* si contenta di due *adynata:*

---

[11] Atto II, scena 4, cfr. Cristoforo Castelletti, *L'Amarilli pastorale,* Venezia, Giovan Battista Sessa & fratelli, 1587, 22v e Bálint Balassi, *Bella commedia ungherese,* traduzione di Romina Cinanni, Roma, Lithos, 2004, 82–83.

[12] Atto II, scena 3, cfr. Castelletti, *L'Amarilli pastorale,* 22r; Balassi, *Bella commedia ungherese,* 78–79.

[13] «La riduzione numerica del *topos* dell'impossibile» viene menzionata anche da Amedeo Di Francesco (Castelletti e Balassi. Drammaturgia e trattatistica nella riscrittura ungherese dell'*Amarilli,* 239. In *Klaniczay-Emlékkönyv,* a cura di Jankovics József, Budapest, Balassi, 1994, 233–249).

[14] Atto II, scena 2, cfr. Castelletti, *L'Amarilli pastorale,* 20v; Balassi, *Bella commedia ungherese,* 74–75.

[15] Atto II, scena 2, cfr. Castelletti, *L'Amarilli pastorale,* 19v; Balassi, *Bella commedia ungherese,* 72. Un corrispondente proverbio italiano è trovato da Romina Cinanni: «pesti l'acqua nel mortaio» (Balassi, *Bella commedia ungherese,* 73).

«Azmikor az emberek az juhokot az farkasra bízzák, s azmikor az fülemilék az tengerben szólanak, akkor lészek én is kegyes s szerelmes hozzád.» Nella traduzione di Romina Cinanni: «Quando gli uomini affideranno le pecore al lupo, e quando gli usignoli parleranno al mare, allora anch'io sarò gentile e amabile con te».[16]

Può sembrare naturale che Balassi, tenendo sempre a definire commedia la sua opera,[17] scelga di eliminare le caratteristiche bucoliche della sua fonte, ma allora perché non mantiene tutte le scene dell'unico personaggio comico del dramma castellettiano, e nelle poche che mantiene pare essere più timoroso e contenuto del collega italiano?

Infatti, Cavicchio s'interrompe sulla scena con le parole seguenti: «Corpo, ch'io non vò dir, de la Versiera». Il Dienes del Balassi, invece, dice semplicemente: «Bestyéje», cioè «Le sue bestie» che rispetto al «corpo della Versiera» è una parolaccia molto riservata, soprattutto se siamo consapevoli che il termine castellettiano «corpo» sostituisce metonimicamente la vulva femminile.[18]

Benché Balassi non si mostri sempre tendenzioso nell'attenuazione della figura licenziosa del contadino,[19] possiamo dire che la sua commedia è priva di elementi burleschi,[20] peculiari della commedia e della commedia-pastorale[21] italiana. Qua e là anche la terza redazione dell'*Amarilli* (che è molto più contenuta delle prime due)[22] oltrepassa le idee di Balassi

[16] Atto III, scena 1, cfr. Castelletti, *L'Amarilli pastorale,* 26v–27r; Balassi, *Bella commedia ungherese,* 92–93.

[17] Nella Dedica, nell'Argomento, nel Prologo e anche all'elencare dei personaggi.

[18] Atto III, scena 3, cfr. Castelletti, *L'Amarilli pastorale,* 13r; Balassi, *Bella commedia ungherese,* 54–55. Infatti, nella prima redazione dell'*Amarilli* (1580) nello stesso luogo possiamo leggere la parola «potta». Una simile trasformazione della «potta» originale (quella volta in «capo») viene citata da Gabriella E. Romani, Le tre «Amarilli» di Cristoforo Castelletti, 124. *Annali dell'Istituto di Filologia Moderna dell'Università di Roma,* 1979, 115–143.

[19] Un controesempio viene riportato da Eckhardt, Balassi Bálint Szép magyar komédiája, 379.

[20] Per esempio decide consapevolmente di mettere da parte tutta la scena di Cavicchio ubriaco.

[21] Castelletti nella dedica della prima redazione dell'*Amarilli* (1580) dichiara di aver mescolato lo stile grave dell'*Aminta* di Tasso con quello ridicoloso di «alcune [egloghe] de gli Academici Rozi di Siena», dunque riconosce di aver scritto un'egloga mista con elementi comici. Sulla questione v. più ampiamente Eszter Szegedi, L'*Amarilli* di Cristoforo Castelletti: questioni sul genere. *AMBRA,* 2005, 158–165.

[22] Cfr. Romani, Le tre «Amarilli».

concernenti la nuova commedia ungherese. Possiamo sospettare che responsabile del pudore balassiano sia la tradizione moralistica del teatro ungherese.[23] Vediamo ora in che modo Balassi può adattare il dramma castellettiano al nuovo contesto culturale.

Finora abbiamo parlato di certe mancanze e omissioni del testo balassiano nei confronti di quello castellettiano. Adesso concentriamoci sulle addizioni.

A livello macrostrutturale Balassi aggiunge alla sua traduzione una Dedica indirizzata alle donne transilvane; un Argomento che esprime l'intento di voler mettere in scena la sua opera; e un Prologo in prosa che sostituisce quello originale di Castelletti, scritto in versi. Il Prologo balassiano ci offre la chiave per capire il messaggio della *Bella commedia ungherese.*[24]

Dopo aver citato le prime due frasi di una commedia di Castelletti *(I torti amorosi),*[25] Balassi confessa che il suo scopo era quello di voler «scacciare in questa commedia qualche tristezza, o piuttosto alleviarla un po'; anche per questo, ci proverebbero gusto perché non solo con buon cuore con le armi, ma anche con altro con spirito puro avrebbe amato Dio la nostra nazione».[26] Quest'ultimo è già il secondo riferimento al nome di Dio (Isten) nella stessa frase. La parola *Isten* ritornerà ancora sette volte nel breve Prologo, il quale si conclude addirittura con un «Amen». Siamo già ben lontani dalle convenzioni del Prologo de *I torti amorosi*,[27] ma è ancora più interessante quel che succede nel testo più strettamente teatrale della *Bella commedia.*

[23] Péter Kőszeghy ci avverte della novità morale del Prologo e offre un panorama della moralità comune dell'Ungheria contemporanea (Gyarmati Balassi Bálint, *Szép magyar komédia,* a cura di Péter Kőszeghy – Géza Szabó, Budapest, Szépirodalmi, 1990, 102–105).
[24] Il Prologo della *Bella commedia ungherese* è indagato fruttuosamente da Amedeo Di Francesco, per cui io non me ne occupo dettagliatamente (cfr. Amedeo Di Francesco, Megjegyzés a Szép magyar komédia prológusáról. *Iskolakultúra,* 1996/9, 68–70; Di Francesco, Castelletti e Balassi).
[25] Cfr. Di Francesco, Megjegyzés a Szép magyar komédia prológusáról.
[26] «[...] valami búmot elvernem, vagy inkább valamennyire megenyhítenem; azért is penig, hogy megtetszenéjék, hogy nemcsak fegyverre jó szívvel, hanem egyébre is mindenre jó elmével szerette volna Isten az mi nemzetségünket» (Balassi, *Bella commedia ungherese,* 28–29).
[27] Benché sembri che in parte stiamo riavvicinando ad uno dei prototipi del Prologo della commedia castellettiana, cioè al Proemio decameroniano.

Qui, la parola *Isten,* si ripete una quarantina di volte, il che spicca ancora di più se facciamo un paragone con il testo originale di Castelletti. In quest'ultimo «Dio», oltre alle formule di congedo[28] e di saluto[29] «A Dio», appare soltanto al lieto fine, quando Cavicchio dopo aver ricevuti i «due capreti» appena nati, ringrazia il suo signore Selvaggio per il dono generoso come segue: «Prego Dio ch'ogni dì ne nascan quattro: / E tu sia sempre de l'istesso humore».[30]

Balassi amplifica il ruolo della parola *Isten* sia in impieghi idiomatici, sia in quelli contenutistici. Preferisce utilizzarla nelle formule anche in quei casi, in cui non compare nel testo originale: «Isten ádjon jó napot, Julia» («Dio ti dia il buongiorno, Julia»),[31] «Isten ádjon jó estvélyt, uram» («Dio ti dia buona sera, signore»),[32] «Isten hozott minden jóval, édes társom, Credule» («Ti ha fatto venire con ogni bene il Dio, mio caro compagno, Credulo»).[33] La parola balassiana *Isten* – ancora senza un significato vero e proprio – può avere perfino una funzione emotiva. Ricorre abbastanza frequentemente nelle esclamazioni: per esempio «Istenért» ('per Dio') sostituisce più volte un semplice «Deh» dell'*Amarilli.*[34] L'esclamazione «Úristen!» ('Mio Dio!') da parte di Julia nella scena di riconoscimento, invece, non ha nessun precedente.[35]

Molte volte con *Isten* – seguendo forse il modello dell'*Elettra* (sopra menzionata) di Bornemisza – si intende cristianizzare alcuni concetti pagani. Penso innanzitutto alle espressioni castellettiane «ventura», «natura», «cielo» e «stelle»,[36] le quali più volte vengono sostituite da «Isten»

---

[28] Castelletti, *L'Amarilli pastorale,* 20v, 28v, 33v.
[29] Ibidem, 21r, 30r.
[30] Ibidem, 45v.
[31] Atto II, scena 2, cfr. Balassi, *Bella commedia ungherese,* 68–69. La formula originale: «Amarilli buon giorno» (Castelletti, *L'Amarilli pastorale,* 18v).
[32] Atto V, scena 5, cfr. Balassi, *Bella commedia ungherese,* 162. La traduzione è mia, perché quella di Romina Cinanni non è letterale in questo caso. La formula originale è la seguente: «Buona notte padron» (Castelletti, *L'Amarilli pastorale,* 45v).
[33] Atto V, scena 5, cfr. Balassi, *Bella commedia ungherese,* 160. La traduzione è mia. La formula originale: «Ben trovato il mio Credulo» (Castelletti, *L'Amarilli pastorale,* 45r).
[34] Castelletti, *L'Amarilli pastorale,* 9v, 23v.
[35] Atto V, scena 4, Balassi, *Bella commedia ungherese,* 156–157. Cfr. Castelletti, *L'Amarilli pastorale,* 43v.
[36] Nella scena prima dell'atto terzo dell'*Amarilli* possiamo leggere: «Adempiano *le stelle* i tuoi desiri» (Castelletti, *L'Amarilli pastorale,* 26r), mentre nella *Bella commedia:* «*Isten* töltse bé minden kívánságodot» («possa Dio soddisfare tutti i miei [correttamente: 'tuoi'] desiri»; Balassi, *Bella commedia ungherese,* 90–91).

o «Úristen» ('Signore Dio') nel testo balassiano. Talvolta anche una semplice esclamazione di Amarilli può avere significato nella *Bella commedia.* La frase castellettiana «O gran *ventura*» nella versione ungherese è un po' più diretta: «Hála Istennek» («Sia ringraziato *Iddio*») – dice la Julia del nostro Balassi.[37]

In alcuni casi la parola *Isten* sembra influenzare tutto il contesto. Nell'esempio successivo, in cui muta la «natura» castellettiana in «Isten», il poeta ungherese interpreta perfino la «cortesia» con il vocabolo «kegyesség», cioè «pietà», rendendo così ambiguo il significato semplice del termine originale di Castelletti. Infatti, la mancanza della «cortesia» nella personalità della protagonista colpisce soltanto l'amante, mentre quella della «pietà» può suggerire un atteggiamento anticristiano. Inoltre, soffermandoci ancora sulla stessa frase, l'espressione castellettiana «tutto il suo bel», viene esplicitata dal Balassi platonicamente (con la bipartizione delle «bellezze»), sottolineando così la bellezza celeste, la quale – secondo il gusto dell'epoca – si può facilmente interpretare in senso cristiano. Dopo tutto questo non è sorprendente la comparsa del complemento «dicsőségesképpen» ('gloriosamente') accanto all'interpretazione balassiana («épen», cioè 'intatte') del vocabolo castellettiano «compitamente». Leggiamo prima le parole di Credulo, indirizzate ad Amarilli: «Poiche *natura* ha nel tuo vago viso / Tutto *il suo bel compitamente* accolto; / Perche con la beltà la *cortesia* / Non giungi?». Il protagonista della *Bella commedia,* invece, parla così a Julia: «Ha az *Isten* mind az *mennyei s földi szépségeket* épen s *dicsőségesképpen* teremtette, mi dolog, hogy szívedet az *kegyességben* részetlenné tötte?» («Se *Dio* ha creato tutte *le bellezze celesti e terrene* intatte e *gloriosamente,* come ha fatto nella sua bontà a rendere il tuo cuore privo di *pietà?*»).[38]

Nell'ultima scena della *Bella commedia ungherese* Balassi non si accontenta di trasformare la parola «cielo» in «Úristen», come nella scena prima del terzo atto, ma rafforza il nuovo significato religioso con l'aggettivo «benedetto», sostituendolo all'«amico» originale. Al posto dell'aggettivo «dolce», invece, compare la parola «kegyelmes» ('pietoso'), mentre la seconda «dolcezza» della frase non viene sostituita. «O *cielo amico,*

[37] Atto V, scena 4, cfr. Castelletti, *L'Amarilli pastorale,* 43v; Balassi, *Bella commedia ungherese,* 156–157.
[38] Atto III, scena 1, cfr. Castelletti, *L'Amarilli pastorale,* 27v; Balassi, *Bella commedia ungherese,* 94–95.

c'hoggi *dolce arridi* / A le nostre *dolcezze*» – dice Credulo, mentre Credulus: «Ó, *áldott Úristen,* ki mindnyájunkhoz ilyen *kegyelmes vagy!*» («Oh, *benedetto Signore Dio,* che *sei così pietoso* verso tutti noi!»).[39]

Come abbiamo visto, Balassi non esita a sfruttare il significato doppio del concetto della pietà (interpretabile sia in contesto generale o amoroso, sia in quello religioso), che sebbene sia proprio della tradizione italiana del dolce stil novo, è già lontano dal dramma pastorale di Castelletti. Quando Credulo nella scena prima dell'atto terzo dell'*Amarilli* porge la domanda seguente, probabilmente non pensa più alla donna angelicata dello stilnovismo: «Chi crederebbe mai che 'n core humano / Tanta impietà regnasse?». Già dalla lunghezza del corrispondente periodo ungherese risulta chiaro che questa frase per Balassi non è uno stereotipo formale che serve soltanto per introdurre un altro *topos,* l'elenco degli *adynata:* «Ki hinné, fölséges Isten, hogy ilyen angyali szépségben, efféle kegyesnek szívében ilyen nagy istentelenség és szörnyű kegyetlenség uralkodjék?» («Chi crederebbe, maestoso Dio, che in una bellezza così angelica e in un cuore così gentile [letteralmente: 'nel cuore di una così pietosa'] regni una così grande infernale [piuttosto: 'infernalità', 'empietà', 'anticristianità'] e triste crudeltà?»).[40] L'«impietà» di Castelletti viene esplicitata in due parole nella versione ungherese: al «kegyetlenség» – che può riferire ad un contesto generale, ma insieme suggerisce un contesto religioso come l'«impietà» originale – Balassi aggiunge il vocabolo «istentelenség» («infernalità», letteralmente: 'senzadeità', 'senzadivinità'), per sottolineare il potenziale senso religioso di «kegyetlenség». In più, il «core humano» diviene nel testo balassiano il cuore di una persona «kegyes», cioè pietosa (e qui la parola «pietosa» non può significare altro che la devozione verso Dio), ma l'empietà, oltre a prendere posto nel cuore della Julia (altrimenti) pietosa, occupa anche la sua bellezza angelica. Dunque, con Balassi, siamo arrivati alla donna angelicata del dolce stil novo, e alla spiegazione del nome originale di Julia (Angelica).[41] Così possiamo già capire facilmente, perché Balassi invoca il «maestoso Dio» («fölséges Isten») in questa frase.

Ci troviamo di fronte a un simile metodo perfino nella scena di agnizione. Balassi, in una battuta di Julia – la quale precede direttamente

---

[39] Atto V, scena 5, cfr. Castelletti, *L'Amarilli pastorale,* 45r; Balassi, *Bella commedia ungherese,* 162–163.

[40] Atto III, scena 1, cfr. Castelletti, *L'Amarilli pastorale,* 27r; Balassi, *Bella commedia ungherese,* 92–93.

[41] Il nome originale di Amarilli è Licori, cioè il nome Angelica è un'invenzione di Balassi.

quella rilevante di Credulus in cui si lascia uscire dalla bocca il nome originale di Julia, e così prende inizio il riconoscimento – sfrutta il doppio senso (quello religioso e amoroso) di un'altra parola, cioè «hit» ('fede'). Vediamo ora che cosa dice Amarilli.[42] Il primo verso della battuta è il seguente: «Scaccia il folle pensiero». Poiché il «folle pensiero» allude al tentativo di suicidio di Credulo, l'approccio cristiano di Balassi non si accontenta della traduzione letterale dell'aggettivo, ma sceglie un altro, più adeguato al suo modo di pensare: «rettenetes» ('terribile'). Anzi, introduce la battuta di Julia con il nome di Dio che manca assolutamente alla versione castellettiana. Con questo gesto Balassi rafforza il suo giudizio morale nei confronti del grave peccato del suicidio.[43] L'Amarilli di Castelletti continua così: «Pietà m'assale del tuo tristo stato». L'appello a pietà in questo punto ci ricorda la scena prima dell'atto quarto dell'*Aminta* del Tasso (vv. 120–132), e infatti, questa «pietà» sarà già il preludio del (r)innamoramento di Amarilli, che, certamente, non ha a che fare con il sentimento religioso. Non è tale, invece, il caso di Julia al passo corrispondente. Balassi traduce con un solo verbo il sintagma «pietà m'assale» («megszánom», cioè 'compatisco'), ma aggiunge un complemento molto importante: «hitemre» ('per la mia fede'), che non può alludere ad altro che alla fede religiosa. Nonostante ciò, nel resto della frase segue più o meno letteralmente i versi di Amarilli, traducendo anche la parola «fede» – presente nel testo castellettiano – in senso amoroso. Così la prima comparsa dello «hit», inventata dallo stesso Balassi ha un senso religioso ('fede'), mentre la seconda (sul modello castellettiano) indica un contesto

---

[42] Cfr. Castelletti, *L'Amarilli pastorale,* 41v.

[43] Nella prima scena dell'atto V della *Bella commedia,* in cui Sylvanus impedisce la morte di Credulus, Balassi aveva già condannato più volte il tentativo di suicidio di Credulus. «Che cosa è là, ch'io veggio? / Ferma Credulo ferma. Ah caso strano / Che t'induce a ciò fare?» – rivolge Selvaggio a Credulo nell'*Amarilli,* accortosi del coltello (Castelletti, *L'Amarilli pastorale,* 37r), mentre il Sylvanus di Balassi nella stessa situazione: «Mi dolog, mit csinálsz? Ereszd az kést! Bocsásd, mondok, *felséges Istenért,* kell-é mívelned? *Hogy nem tekinted az lelkedet,* miért míveled azt?» In traduzione italiana: «Cos'è che stai facendo? Molla il coltello! Scusa, ma dico, *per l'Altissimo,* lo devi fare? *Non badi alla tua anima,* perché fai ciò?» (Balassi, *Bella commedia ungherese,* 134–135). Oppure, alla fine della scena la semplice espressione «muterai pensiero» pronunciata da Selvaggio (Castelletti, *L'Amarilli pastorale,* 37v) muterà così: «talám kimégyen az *istentelen szándék* szívedből» («forse *l'intenzione diabolica* andrà via dal tuo cuore», Balassi, *Bella commedia ungherese,* 136–137). Anche Julia parlerà di una «diabolica morte» («istentelen halálod») nella scena successiva, invece della «trista morte» castellettiana (Castelletti, *L'Amarilli pastorale,* 38v).

amoroso ('fedeltà'): «*Isten* őrizz! ki ez *rettenetes dolgot* szívedből, ím, az én *hitemre* ugyan megszánom bizony, azmint azelőtt is megmondtam: ha segíthetnélek, örömest segítenélek, de nem szeghetem meg *hitemet*» («*Dio* me ne guardi! Levati questo *terribile pensiero* dal cuore, ecco *per la mia fede* io ti confermo come certo[44] quello che ho detto prima: se potessi aiutarti, ti aiuterei con gioia, ma non posso venir meno *alla mia fede*»). Ormai la differenza nella chiusura delle due battute non è più sorprendente. Mentre l'Amarilli di Castelletti dice: «Ne chiamo in testimonio Amore istesso», Julia si richiama anche a Dio: «Bizonságom az Isten és az Szerelem» («Le mie sicurezze [piuttosto: 'i miei testimoni'] sono Dio e Amore»).[45]

Così nell'ultimo atto, subito dopo la scena di riconoscimento, si compierà la richiesta di Urania e di Briseida, le quali – rispettivamente nella penultima e nell'ultima scena dell'atto secondo dei due drammi – congedano il protagonista Credulo–Credulus con le parole seguenti: «Vatten, ch'*Amor* sia duce al tuo viaggio» – dice da una parte la nimfa di Castelletti, ed «Eredj, viseljen *Isten s az szerelem* jó szerencsével!» («Ti fornisca, ti dia Dio tutto l'amore con la buona fortuna!») – così la Briseida di Balassi.[46] Mentre nel dramma pastorale italiano è l'Amore a tessere le fila dell'azione (anche se non appare sempre personalmente nel Prologo), nella *Bella commedia ungherese* sono in due: l'Amore e Dio. Non indipendentemente del tutto dalla tradizione moralistica del teatro ungherese.

[44] Probabilmente è un fraintendimento da parte della traduttrice italiana: alla versione balassiana sembra essere più vicina la mia proposta sopra menzionata ('compatisco').
[45] Atto V, scena 4, cfr. Castelletti, *L'Amarilli pastorale,* 41v; Balassi, *Bella commedia ungherese,* 150–151.
[46] Atto II, scena 4, cfr. Castelletti, *L'Amarilli pastorale,* 24v; Balassi, *Bella commedia ungherese,* 88–89.

Kiss Farkas Gábor

A FILOLÓGUS ZRÍNYI ÉS A RENESZÁNSZ OLVASÁSKULTÚRA

Quod etsi ingeniis magnis praediti quidam dicendi copiam sine ratione consequuntur, ars tamen est dux certior quam natura. Aliud est enim poëtarum more verba fundere, aliud ea, quae dicas, ratione et arte distinguere.

(Cicero, De finibus bonorum et malorum, IV, 10)

A rétorok nagy többségének tanácsával egyezik Cicero megállapítása: még ha vannak is olyanok a rendkívüli tehetséggel megáldott emberek között, akik előtanulmányok nélkül képesek a szónoklás gazdag tárházából meríteni, a szónoki mesterség megtanulása mégis bizonyosabban vezet el ehhez a tudáshoz, mintha a természetre bíznánk annak elérését. Más dolog költők módjára ömlengeni, és megint más a mondanivalónkat átgondoltan és mesterien tagolni. Természetesen a költők se mind csak ömlesztik szavaikat („verba fundere"), a *natura* és az *ars* összhangja szükséges a tökéletes költői eredményhez.[1]

A *natura* és *ars* kettősségét tükrözi a Vergiliusról mesélt híres történet a Donatus-féle életrajzban:

> Azt mondják, hogy mikor a *Georgicá*t írta, naponként kora reggel igen sok verssort fogalmazott meg magában, azokat le is szokta diktálni, majd egész napon át újra meg újra foglalkozva velük, számukat egészen csekélyre csökkentette, igen találóan azt mondva, hogy a költeményét nősténymedve módjára szüli, és végül is nyalogatással formálja ki. Az *Aeneis*t elhatározása szerint először prózai formában, tizenkét könyvre felosztva, részletenként dolgozta ki, aszerint, hogy melyikhez volt kedve, és semmit nem a sorrend kedvéért véve elő.[2]

---

[1] „[...] cum ad naturam eximiam atque inlustrem accesserit ratio quaedam conformatioque doctrinae, tum illud nescio quid praeclarum ac singulare solere exsistere." (Cicero, *Pro Archia poeta,* 15.)

[2] Vergilius-életrajzok, szerk. Ritoók Zsigmond, 154. *Antik Tanulmányok,* 1961/1–2, 150–156. Gellius az *Attikai éjszakák*ban (*Noctes Atticae,* XVII, 10, 2–3) még jobban kifejti a hasonlatot: „Mert miképpen ez az állat előbb formátlan és rút szülötteket hoz a világra, azután pedig amit így a világra hozott, nyalogatással formálja és alakítja, úgy az ő szellemének

Vergilius egyrészt „költők módjára öntötte" a szavakat, utána viszont csak a legjobbakat hagyta meg, nyilván a sokszor emlegetett *ars* és *iudicium* segítségével döntve.

A *copia dicendi,* a nyelvi gazdagság elérése azon kevés humanista cél egyike, amely nem Petrarcától, hanem csak utódaitól, Guarinótól, illetve az északi humanistáktól származtatható, és elvi rögzítésére, újrafogalmazására egészen a XV. század második feléig kellett várni.[3] A németalföldi Rudolphus Agricola, aki Guarinónál tanult, Iacobus Barbirianusnak írt levelében (Heidelberg, 1484) összegzi a nyelvi bőség gyűjtéséhez szükséges tanácsokat:[4]

> Ezek közül az egyik, hogy szabjunk meg bizonyos fejezetcímeket, mint például erény, bűn, élet, halál, tudás, műveletlenség, jóindulat, gyűlölet, és más hasonlók, amilyeneket szinte mindenki szokott használni. Ezeket gyakran ismételjük át, és mindazt, amit tanultunk, amennyire lehetséges, és amit még tanulunk, osszuk be ezek alá, hogy a fejezetcímeket elismételve azokra a dolgokra is emlékezzünk, amiket alájuk írtunk. […] Igen gyakran még egy példát, vagy akár egy mondatot is több fejezet alá is besorolhatunk, ahogy például Lucretia megerőszakolásának történetét Liviusnál először is a szemérmesség alá, tudniillik, hogy milyen nagyra kell becsülni, hiszen Lucretia a szüzesség elvesztése miatt inkább a halált választotta. Aztán a szépséghez sorolhatjuk, hogy nem egyszer mekkora bajt tud előidézni, és hogy a szemérmet is mennyire fenyegeti. Utána a halálhoz is sorolhatjuk, hogy azt nem kell rossznak tartanunk, hiszen Lucretia is inkább a halált választotta, mint a meggyalázott életet. Utána a testi vágy alá is, hogy mekkora csapást, micsoda háborút okozhat, és hogy az óriási gondok gyakran jelentős jó dolgokat készítenek elő, ugyanis e bűn által lett szabad a római nép.[5]

újszülöttjei is nyers és tökéletlen kinézésűek, de azután szüntelen foglalkozás és ápolgatás révén megadja nekik az arcvonásokat." (Ibidem, 154.)

[3] Guarino módszereiről ld. Robert R. Bolgar, *Classical Heritage and Its Beneficiaries from the Carolingian Age to the End of the Renaissance,* Cambridge, Cambridge University Press, 1954, 265–272; Anthony Grafton – Lisa Jardine, *From Humanism to Humanities. Education and the Liberal Arts in Fifteenth and Sixteenth-Century Europe,* Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1986, 1–28; Ann Moss, *Printed Commonplace Books and the Structuring of Renaissance Thought,* Oxford, Clarendon, 1996, 53–55.

[4] Agricola hasonlókat mond posztumusz kinyomtatott, Erasmus által nagy hírre vitt kézikönyvének, a *De inventione dialectica* III. könyvének utolsó fejezetében is.

[5] „Horum unum est, ut certa quaedam rerum capita habeamus, cuiusmodi sunt virtus, vitium, vita, mors, doctrina, ineruditio, benevolentia, odium, et reliqua id genus, quorum usus fere communis ad omnia et tamquam publicus sit. Haec crebra iteremus et omnia

A módszert azonban nem a hányattatott sorsú Agricola, hanem Erasmus tette népszerűvé és kötelezővé minden humanista műveltségű írástudó számára.[6] Erasmus előírja, hogy aki a műveltek közé akar tartozni, „először is gyűjtsön minél több közhelyet. Részben az erények és bűnök fő- és alfajai közül válassza őket, részben pedig azok közül, amelyek a legfontosabbak a halandók életében, és amelyek a meggyőzés során a leggyakrabban fordulnak elő." Ahogy ezt már Agricola dialektikus sorrendje (erény–bűn, élet–halál stb.) is sugallta, ezeket legjobb az *affinitas* és a *pugnantia,* azaz a rokonság és a szembenállás elve alapján elrendezni.

> Egyébként azok a témák, amelyek az erények és a bűnök körén kívül esnek, részben a példákhoz, részben a közhelyekhez tartoznak. A példák ilyesfélék: rendkívül hosszú élet, fiatalos öregkor, öreges ifjúkor, rendkívüli boldogság, emlékezőtehetség, a dolgok hirtelen változása, hirtelen halál, önként vállalt halál, csodás halál, csodás születések, rendkívüli ékesszólás, gazdagság.[7]

---

quae didicimus, quantum fieri potest, certe quaecunque discimus, ad ea redigamus, ut repetendis capitibus illis, ea quoque, quae ad ea redegimus, repetantur. [...] Poterit autem persaepe vel exemplum unum, vel una sententia in multa capita conferri, ut quod de vi illata Lucretiae apud Livium est, primum de pudicitia, quanti scilicet ea facienda sit, cuius damnum Lucretia morte putavit pensandum. Post de pulchritudine quantorum malorum ea saepe sit causa, quantum etiam pudicitiae ab ea periculi sit. Iam de morte, ut ea mala non sit habenda, quam Lucretia impudicae vitae praetulerit. Hinc de libidine, quas clades, quae bella ea moverit, utque etiam ingentia mala magnorum, saepe bonorum praebeant causam, quando ex eo scelere populo Romano sit libertas quaesita." (*De formando studio* Rodolphi Agricolae, Erasmi Roterodami et Philippi Melanchtonis rationes cum locorum quorundam Indice, Antverpiae, Martinus Caesar, 1532. Modern kiadása: Rodolphe Agricola, *Écrits sur la dialectique et l'humanisme,* ed. Marc van der Poel, Paris, Champion, 1997, 272.) Ahol másképp nem jelölöm, saját fordításaim szerepelnek.

[6] Agricola egyébként is önként választott szellemi elődje, „apja", és itáliai kapcsolatai révén szellemi legitimálója volt. Ld. Lisa Jardine, *Erasmus, Man of Letters. The Construction of Charisma in Print,* Princeton, Princeton University Press, 1993.

[7] „Caeterum quae extra viciorum ac virtutum genera sumuntur, partim pertinent ad exempla, partim ad locos communes. Prioris generis ferme sunt huiusmodi: insignis longaevitas, vivida senectus, seniils iuventa, insignis felicitas, insignis memoria, subita rerum commutatio, subita mors, mors spontanea, mors prodigiosa, partus prodigiosi, insignis eloquentia, insignis opulentia. Ex humili genere clari, vafricies ingenii, insigne corporis robur, insignis forma, egregium ingenium in deformi corpore, atque id genus innumera alia, quorum singulis oportebit subijcere, quae cum his pugnant, quaeque cum his habent affinitatem, ut insigni eloquentiae opponitur insignis infantia [...]" (Erasmus Roterodamus, *Ratio colligendi exempla.* In *De formando studio* Rodolphi Agricolae, Erasmi Roterodami [...], 25. Modern kiadása: *Desiderii Erasmi Roterodami Opera omnia,* I/6. *De copia verborum ac rerum,* ed. Betty I. Knott, Amsterdam, North-Holland, 1988, 260.)

A közhelyekhez viszont a közmondások tartoznak, Erasmus ezekre is számos példát idéz. Szemben a *De inventione dialectica* skolasztikus logikára alapozott felosztásaiban gyönyörködő Agricolával, Erasmus gyakorlati példákat is idéz arra, miképp használhatjuk fel Szókratész történetét példázatként, vagy Mercurius istenséget hasonlatként.[8] Az Erasmus-követő Melanchton természetesen ugyanezeket a nézeteket visszhangozza *De locis communibus ratio* című rövid munkácskájában, példáinak nagy részét is Erasmustól véve át.

Ezeknek a példáknak és közmondásoknak a legnagyobb gyűjteménye Erasmus *Adagiá*i voltak, és ennek előszavaként olvasható talán a legjobb értekezés az összegyűjtött példák gyakorlati használatáról is.[9] Barátai közül Guillaume Budének fenn is maradt egy jegyzetelt Homérosza, amely ennek az olvasási stratégiának a tökéletes alkalmazásáról tanúskodik.[10] Ez a jegyzetfüzet-kezelési technika sok módosuláson ment keresztül a XVI. században, melyek közül a legfontosabb a rámizmus hatása volt: a csírájában már Rudolphus Agricolánál és Erasmusnál is meglévő dialektikus fogalomfelosztásokat Ramus állította csatarendbe a tudomány rendszerezéséhez.[11] Ekkor készültek el az első rendszerezett közhelygyűjtemények is: Erasmus *Adagiá*iban még csak a mutatók segítségével lehetett úgy-ahogy eligazodni, a XVI. század második fele azonban előnyben részesítette az alfabetikusan elrendezett enciklopédikus közhelygyűjteményeket.[12] Theodor Zwinger *Theatrum vitae humanae*ja az 1565. évi első kiadásban mintegy 1400 oldal, de 1586-ra már 4500 oldalnyi hosszúságúra nőtt.[13] Ahogy Erasmus *Adagiá*it is megtisztították a tridenti zsinat után

[8] Ibidem, 30–37.

[9] Erasmus Roterodamus, *Adagiorum opus, ex postrema auctoris recognitione,* Lyon, Sebastianus Gryphius, 1550, 1–18. Hasonló módon adja elő Erasmus ugyanezt az eljárást *De conscribendis epistolis* és *De duplici copia verborum ac rerum* című munkáiban is. Ezekről és hatásáról általában ld. Terence Cave, *The Cornucopian Text. Problems of Writing in the French Renaissance,* Oxford, Clarendon, 1979, 1–35.

[10] Anthony Grafton, How Guillaume Budé Read His Homer? In *Commerce with the Classics. Ancient Books and Renaissance Readers,* Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997, 135–183, főképp 171. Grafton elemzését több ponton kiegészíti Filippomaria Pontani, From Budé to Zenodotus. Homeric Readings in the European Renaissance. *International Journal of the Classical Tradition,* 2007/3–4, 375–430.

[11] Walter J. Ong, Commonplace Rhapsody. Ravisius Textor, Zwinger and Shakespeare. In *Classical Influences on European Culture AD 1500–1700,* ed. R. R. Bolgar, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, 91–126.

[12] Moss, *Printed Commonplace Books,* 109–111 és Richard Yeo, Notebooks as Memory Aids. Precepts and Practices in Early Modern England. *Memory Studies,* 2008/1, 115–136.

a katolikus használók számára (Paulus Manutius velencei kiadásában, 1575), úgy Zwinger enciklopédikus közhelygyűjteményét is katolizálta a leuveni egyetemi tanár, Laurentius Beyerlinck *Magnum theatrum vitae humanae*jában (1631). Ez utóbbi talán az egyik legnépszerűbb enciklopédikus mű volt a XVII. század katolikus értelmisége körében, Zrínyi Miklós könyvtárában is megtaláljuk,[14] de megvolt a nagyszombati jezsuiták könyvtárában is[15] – pedig a hatalmas sorozatot nem adták olcsón: a népszerű jezsuita író, Jeremias Drexel szerint hetven aranyforintba került egy bekötetlen sorozat.[16] A korabeli Magyarországról ismerjük gróf Forgách Ádám nyomtatásban is megjelent közhelygyűjteményét (*Fasciculus sententiarum,* Bécs, 1657),[17] amelynek nagyrészt sztoikus-moralizáló gondolataival a gróf hányattatásai idején próbálta vigasztalni magát. Ez a gyűjtemény azonban elavult, középkori jellegű florilegium, nem tartalmaz témákat és forráshelyeket, az egyes gondolatok rendszerezetlenül, latin fordításban következnek egymás után – talán épp ezért nem is lett sikeres, és nem jelent meg többször nyomtatásban. Pedig Forgách forrásai

---

13 Ann Blair, Reading Strategies for Coping with Information Overload ca. 1550–1700. *Journal of the History of Ideas,* 2003/1, 11–28; Ann Blair, Note Taking as an Art of Transmission. *Critical Inquiry,* 2004/1, 85–107.

14 *A Bibliotheca Zriniana története és állománya,* szerk. Klaniczay Tibor, Budapest, Zrínyi, 1991, 259–261. Könyvtárában éppúgy megvolt Beyerlinck lexikonának protestáns mintája, Theodor Zwinger *Theatrum vitae humanae*ja (Basel, 1565), Beyerlinck műve mellett elhelyezve. (*A Bibliotheca Zriniana története és állománya,* 258.)

15 Farkas Gábor Farkas, *Magyarországi jezsuita könyvtárak 1711-ig,* II. *Nagyszombat 1632–1690,* Adattár 17/2., Szeged, Scriptum, 1997, 101.

16 Ezzel is motiválva olvasóit, hogy készítsenek saját gyűjteményt. Hieremias Drexel, *Aurifodina artium et scientiarum omnium; excerpendi sollertia omnibus litterarum amantibus monstrata,* Antwerpen, Cnobbart, 1638, 140.

17 *Fasciculus sententiarum ex scriptis diversorum autorum magnorum in otio conflictionum collectus a comite Adamo Forgach etc. Fidelitatis et Infelicitatis Speculo.* Offert Curiosis Lectoribus, secum in eadem navi navigantibus, Viennae, Austriae, 1657. Kiadása: Szabó Károly – Hellebrant Árpád, Régi Magyar Könyvtár, III, Budapest, MTA, 1896–1898, 1978. Minden bizonnyal az a „persecutio" motiválhatta Forgách időszakos visszavonulását és a mű megjelenését, amiről Zrínyi is ír II. Rákóczi Györgynek: „Forgách uram körül valami ujságok vannak, érdemli-e, nem-e azt az persecutiót, én meg nem itílhetem, azt tartom, többet az gyűlölség, hogysem az igazságnak szereteti árt neki az jó úrnak, hodie tibi, cras mihi: az magyarok heában nyitják föl az szemeket, ha nem lesz kiben bízniok." (Zrínyi Miklós *Válogatott levelei,* kiad. Bene Sándor, Hausner Gábor, Budapest, Balassi, 1997, 82. [1655. január–február]) Teológiai közhelygyűjteményeket (elsősorban Szegedi Kis István legalább hat kiadásban megjelent *Theologiae sincerae loci communes*át [Basel, 1585]) már a XVI. századi Magyarországról is ismerünk.

– ha hihetünk a műhöz fűzött jegyzéknek – korszerűek, és irodalmilag, valamint filozófiailag is tájékozottak.[18]

Hathatott-e egy ilyen jegyzetelési módszertan Zrínyi eposzára? Míg az egyetemes cselekményt tényleg a legcélszerűbb lehetett a vergiliusi minta alapján megformálni, azaz egy prózai vázlatot kidolgozni és azt verssé alakítani, addig az ornátust, az egyes részletek epikus díszét többek közt a közhelygyűjteményekből meríthették az eposzírók. Az a kevés, amit a XVI–XVII. századi eposzok formálódásáról, vázlatairól, keletkezési folyamatairól tudunk, abba az irányba mutat, hogy a vergiliusi eljárás volt a minta: Milton is így, a lehetséges szereplők nevének felsorolásával, egy-két soros prózában, a történetnek megfelelő bibliai versek jelzésével készítette el az *Elveszett Paradicsom* első vázlatait – ekkor még tragédiaként.[19] A vázlatot pedig nem ritkán követte valamilyen közhelygyűjtemény használata. Miltontól is fennmaradt ilyen (igaz, elsősorban politikai-történelmi tartalmú),[20] George Chapman, a nem túl tehetséges Shakespeare-korabeli angol költő (Homérosz fordítója) pedig például egyenesen Erasmus *Adagiá*iból válogatott költeményeiben.[21] Nem olyan versbe szedett közmondásgyűjteményre gondolok itt, mint amilyen a magyar irodalomból is ismert (Beniczky Péteré vagy Fráter Istváné), hanem arra, hogy költeményét az erasmusi gyűjteményből – amely nemcsak közmondásokat, hanem számtalan híres idézetet, szófordulatot *(flores)* tartalmaz – ékesítette fel.

Zrínyi költői példaképe, Marino büszkén vállalja fel ezt az eljárást *La Sampogna* című kötetéhez írt előszavában. Ez a Claudio Achillinihez intézett levél hosszú apológia azokkal a vádakkal szemben, hogy költeményei csak lopások. Minthogy az egyik legfontosabb poétikai szöveg ez a Zrí-

---

[18] A lista szerint használta Guarini *Pastor fidó*ját, Petrarcát, Tassót, másrészről Gramond és a tacitista Scipione Ammirato valamely művét, amelyeket Zrínyi is forgatott, Jean Bodint (Bondinus?), Hugo Grotiust, Guevarát, Donato Giannotti történelmi műveit, Marcus Antonius Zimara mágikus értekezései közül valamit. Kár, hogy mindez felismerhetetlenül ömlesztve, latinra fordítva szerepel a műben.

[19] Barbara Lewalski, *The life of John Milton. A critical biography,* Maiden, Mass., Blackwell, 2000, 123–124. A vázlatot ld. *Facsimile of the manuscript of Milton's Minor poems, preserved in the library of Trinity college,* ed. by William Aldis Wright, Cambridge, Cambridge University Press, 1899. A négy bűnbeeséssel kapcsolatos vázlat közül a legrészletesebb, az *Adam unparadised* című tragédiavázlat Zrínyi eposzához hasonlóan Gábriel küldetésével kezdődött volna, hogy felhívja az angyalok figyelmét a Lucifer elleni harcra.

[20] John Milton, Milton's Commonplace Book, ed. by Ruth Mohl. In *Complete Prose Works,* ed. by Douglas Bush, I, New Haven, Conn., Yale University Press, 1953, 344–508.

[21] Frank L. Schoell, G. Chapman's 'Commonplace Book'. *Modern Philology,* 1919/4, 199–218.

nyi-könyvtárban, alább még részletesen szólok róla, itt csak azt idézem fel, amit a jegyzetelési módszere kapcsán mond Marino, aki szerint minden költő rabol a korábbiaktól:

> Én megmondom teljes nyíltsággal, hogy egy szemernyit sem szabad abban kételkedni, hogy egyetlen más költőnél sem raboltam többet másoktól. Tudja meg az egész világ, hogy attól a naptól fogva, amikor az irodalmat tanulmányozni kezdtem, horoggal a kezemben tanultam meg olvasni, kihalásztam magamnak, saját céljaimra, amit jónak láttam, feljegyeztem Jegyzőfüzetembe, és a maga idején felhasználtam, úgyhogy ez a gyümölcse az ember olvasmányainak. Így tesz minden valamirevaló íróember, és aki nem így tesz, az véleményem szerint nem juthat el soha a kiváló írás csúcspontjára, mert emlékezetünk gyenge és hiányos, és enélkül a segítség nélkül csak ritkán idézi fel tökéletesen a látott dolgokat, amikor szükség van rájuk. Igaz, hogy ezt a repertóriumot mindenkinek magának kell készítenie a saját kedve szerint, és úgy kell elrendeznie, hogy a lehető legkönnyebben kiadja azokat a dolgokat, amiket keres. A szellemek különböznek egymástól, és még inkább eltérőek az emberek kedélyállapotai, ezért az egyiknek tetszik egy dolog, a másiknak nem, és az egyik egy szerző olyan mondatát választja, ami a másiknak nem tetszik.[22]

Marino tanácsai után Zrínyi nem is maradt rest, és követte a mester ajánlotta módszert a *Sampogna*-kötetét olvasva: erről tanúskodnak a ceruzajelek, amelyekhez hasonlókat Lucanus-kötetébe is tett (és ott megfelelnek a Mátyás-elmélkedésekben idézett Lucanus-helyeknek).[23] A kötet

[22] „Dirò con ogni ingenuità non esser punto da dubitare ch'io similmente rubato non abbia più di qualsivoglia altro poeta. Sappia tutto il mondo che infin dal primo dì ch'io incominciai a studiar lettere, imparai sempre a leggere col rampino, tirando al mio proposito ciò ch'io ritrovava di buono, notandolo nel mio Zibaldone et servendomene a suo tempo, ché insomma questo è il frutto che si cava dalla lezzione de' libri. Così fanno tutti i valenti uomini che scrivono; et chi così non fa, non può giamai, per mia stima, pervenire a capo di scrittura eccellente, perché la nostra memoria è debole et mancante, et senza questo aiuto di rado ci somministra perfettamente le cose vedute, quando l'opportunità il richiede. Vero è che cotal repertorio ciascuno se l'ha a fare a suo capriccio et con quel metodo ordinarlo che può più facilmente improntargli le materie quando le cerca. Gl'intelletti son diversi, et diversissimi gli umori degli uomini, onde ad uno piacerà tal cosa che dispiacerà ad un altro, et taluno sceglierà qualche sentenza d'un autore che da un altro sarà rifiutata." (G. B. Marino, *La Sampogna,* a cura di Vania de Maldé, Parma, Ugo Guanda, 1993, 51. Zrínyi példánya: *A Bibliotheca Zriniana története és állománya,* 293.) A marinói plágiumfogalommal kapcsolatban ld. még Paolo Cherchi, Elementi ludici nel plagio mariniano. *Quaderni d'Italianistica,* 2000/2, 45–57 és Emilio Russo, *Marino,* Roma, Salerno, 2008, 323–328.

bevezető szövegeit is számos ilyen jel kíséri, de az valószínűsíti leginkább, hogy Zrínyi keze nyomával van dolgunk, hogy számos Zrínyi által imitált hely található a szövegek között. Így pl. a *La bruna pastorella* idill szalamandrája (262–263. sor)[24] a II. idillium első versszakában tűnik fel, a *Sospiri d'Ergasto* versszakaiban a megjelöltek közül a 15. az I. idillium 16. versszakának megfelelője, a 33. Marino-ottava a 19–22. versszaknak, a 38–41. melletti jel a 31. versszaknak, a 77. melletti jel az 59–60. versszaknak feleltethető meg.[25] Sejtésünket tovább erősítheti, hogy olyan hely is be van jelölve Marino szövegében, amelyre a korábbi kutatás nem figyelt fel forrásként. A *Fantasia poetica* szerelmi vitájának zárlataként Viola beleegyezik Titirus szerelmébe:

Ugy légyen, édes szüvem, az mint akarod,
Mert engemet az te szép versed meghajtott.
Immáron ezután lészek te szolgálód,
Társod és szeretőd, és te szép virágod.
(24)

Marino *La disputa amorosá*jában, amely nem csak szövegszerű, hanem szerkezeti, történetbeli mintát is adhatott, Selvaggia így egyezik bele végül Laurino szerelmébe:

---

[23] Ld. Kiss Farkas Gábor, Zrínyi Lucanus-olvasata. *Irodalomtörténeti Közlemények,* 1998/3–4, 411–421.

[24] Zrínyi példányában a 244. oldalon.

[25] A másik lehetőség egy olyan Zrínyi-kutató lenne, aki használhatta ezt a kötetet (Széchy Károly?). Ez ellen szól viszont, hogy számos, forrásként fel nem használt helyet is bejelöl. A Zrínyi-könyvtár modern katalógusa is kérdőjellel Zrínyinek tulajdonítja a bejegyzéseket: *A Bibliotheca Zriniana története és állománya,* 293. Fontos lenne ezek alapos feltárása, erre azonban háromnapos zágrábi tartózkodásom alatt nem nyílt lehetőségem. Saját, ellenőrzésre szoruló listám a bejelölt sorokról: *Orfeo:* 180 („a la corte crudel"), 276 („O del'abisso"); *La ninfa avara:* 102–103 („La lupa e non il lupo"), 160–161 („S'io dicessi che pieno"), 276–278 („Quando Dafne"), 296–300 („Tu che novo Anfione"); *La disputa amorosa:* 1–2 („A dio tigre"), 31 („questo mortal pallore, ond'io son tinto"), 118–119 („Amator disputante, disputator amante"), 149–152 („D'amor nacque il pensiero"), 355–356 („farti vittima il core"), 442–443 („Chi fia che m'assecuri"), 526–527 („amor non è perfetto"), 541–545 („Rosa verginella"), 561 („di giovinetta ch'a leggiadro sposo"), 574–575 („Ma qual più brutta"), 582 („Non fia sterile"), 593–600 („Laurin, ti cedo"); *La bruna pastorella:* 121–122 („ingegnosi concetti"), 263–264 („La fredda salamandra"), 394–395 („L'anima mia s'annida"); *Sospiri d'Ergasto:* 15, 18, 33, 38–41, 55, 77, 96. (Zrínyi példányában a korábbi, hosszabb változat szerepel, amelyet De Maldé kritikai kiadása csak függelékben közöl!)

Laurino, ti cedo omai.
Troppo dotto campione
qualunque questione
d'amor risolver sai.
Quindi dela disputa e in un del'alma
donandoti la palma,
convien ch'io pur da te vinta mi chiami,
e ch'amata riami.[26]
(593–600, vonallal megjelölve)

Hacsak nem egy ismeretlen Zrínyi-kutatóval van dolgunk, alighanem Zrínyi jelölte be olvasás közben a később felhasználható, *zibaldoné*jába kimásolandó részeket.

Zrínyi imitációs technikája némiképp más, mint a XVI. századi. Szívesen cseréli fel a sorokat, alakítja át az eredeti sorrendet az imitált költeményekben, szakaszokban. Akad olyan eset is azonban, amikor nehéz megmagyaráznunk az epikus minták és a *Szigeti veszedelem* közti viszonyt, ha nem tételezünk fel valamilyen jegyzetfüzetet vagy közhelygyűjteményt, amelynek segítségével eposzához anyagot – többnyire ornátust – gyűjtött. Szolgáljon példa gyanánt az eposz egyik legtréfásabb hasonlata, amely épp az egyik legheroikusabb jelenethez kapcsolódik. Demirhám és Deli Vid párbajában Deli Vid szablyája eltörik, és ezért egyetlen lehetősége, hogy pajzzsal fedezve magát Demirhám szoros közelébe fusson, magához szorítsa, hogy a szerecsen[27] hős ne sújthasson le rá kardjával („paizzsal befödvén magát fut kard alá"; X, 38). Demirhám nem tud szabadulni Deli Vid szorításából, ezért birkózni kezdenek („Imide-amoda ők hányják magokat, / Botlástul, eséstül jól őrzik lábokat"; X, 40). Ebben a szabálytalan párviadalban használja Zrínyi a következő hasonlatot:

[26] „Laurino, engedek neked. Túl tanult bajnokként a szerelem minden kérdésére tudod a választ. Ezért mind a vitának, mind lelkemnek pálmáját neked nyújtva, illő, hogy legyőzöttnek szólíts, és általad szeretve viszontszeresselek." Széchy megemlíti a *La disputa amorosa* és a *Fantasia poetica* szerkezeti hasonlóságát, de szövegbeli azonosságot nem idéz (Széchy Károly, *Gróf Zrínyi Miklós,* II, Budapest, Magyar Történelmi Társulat, 1896, 31–41). Bán Imre Tasso *Jeruzsálem*ére (*Gerusalemme Liberata,* XX, 136) vezeti vissza a szakaszt (Bán Imre, Adalékok Balassi versértelmezésekhez. *Studia Litteraria,* 1979, 23; idézi Kovács Sándor Iván, *A lírikus Zrínyi,* Budapest, Szépirodalmi, 1985, 164–165).

[27] Demirhám származása némiképp bizonytalan: testvére a varázsló Alderán (I, 84: „Ötödik Alderan, bátyja Demirhámnak"), aki egyiptomi (XIV, 13: „Ennek eredeti volt bő Aegyptusban"), míg Demirhámot arábiai szerecsennek mondja Zrínyi (VI, 5; XIII, 40).

Mikor méz-szag medvének orrában esik,
Utánna mászkálván bükfárul leesik,
Körmével s fogával az fára haragszik,
Szaggatja heában heát gyökeréig.

(X, 41)

A tréfás hasonlat már Aranynak is szemet szúrt: „nehezen klasszikai a medvéről vett hasonlat" – mondja.[28] Egyetérthetünk vele, ezt a párhuzamot, Zrínyi esztétikai liberalizmusának ékes bizonyítékát, csakis Ariostótól vehette: Vergilius és Tasso másodlagosan heroizált világába nem férne bele ez a komikus utalás. Valóban, az *Orlando furiosó*ban találjuk meg:

Quantunque debil freno a mezzo il corso
animoso destrier spesso raccolga,
raro è però che di ragione il morso
libidinosa furia a dietro volga,
quando il piacere ha in pronto; a guisa d'orso
che dal mel non sé tosto si distolga,
poi che gli n'è venuto odore al naso,
o qualche stilla ne gustò sul vaso.[29]

(XI, 1)

A hasonlat, amely itt Ruggiero Bradamante iránt érzett vágyát szemlélteti, itt csak az egyik Zrínyi-gondolatot tartalmazza, a méz iránt érzett vágyat. A gondolat másik felét az ariostói romanzo másik végén találjuk meg:

Simiglia Rodomonte intorno a Orlando
lo stolido orso che sveller si crede
l'arbor onde è caduto; e come n'abbia
quello ogni colpa, odio gli porta e rabbia.[30]

(XXIX, 46, 5–8)

[28] Arany János, *Zrínyi és Tasso.* In Arany János *Összes művei,* X, szerk. Keresztury Dezsőné, Budapest, Akadémiai, 1962, 434.

[29] „Futtában okos mén ugyan a mégoly / könnyű kantárhúzásra is lefékez, / de hogy az értelem parázna tébolyt / megállásra késztetne, ha az élvhez / hozzájutott, nagyon is ritka; éppoly, / mint várni, hogy nem nyúl a medve mézhez, / amikor illatát orrában érzi, / vagy épp nyelvéhez ért egy csippenésnyi." (Simon Gyula fordítása.)

[30] „Rodomont Orlandót öklözve-sújtva / olyan volt, mint a medve: a fa omlott / rá, azt hiszi, pedig ő hullt a földre, / s üti-veri ész nélkül s dühöngve." (Simon Gyula fordítása.)

Orlando félmeztelenül, eszét vesztve megy a feje után, és Rodomonte, aki épp egy hidat állíttat, megpróbálja megállítani az őrültnek tűnő idegent. A két hős birkózni kezd, és Rodomonte nagy meglepetésére az általa parasztnak vélt őrült földre löki őt, majd szorosan magához húzva a vízbe dőlnek. Ez az, amit maga Rodomonte sem képes elhinni, ahogy a medve sem, hogy földre eshetett, és ez okozza dühét is. Zrínyi Orlando őrjöngését imitálja máshol is – de egy korábbi jelenetét, az *Orlando furioso* XXIII–XXIV. énekéből[31] –, itt azonban mintha a két ariostói hasonlatból alkotna egy újat, amelyben megvan mindkét motívum. A két elemet megőrizhette és asszociálhatta emlékezetében is, de egy jegyzetfüzet is segíthetett ebben. Meglepő módon Zrínyi egyik kortársa, Belmonte Cagnoli *Aquilea distrutta (Lerombolt Aquileia)* című eposzában szinte ugyanúgy imitálja a medve és a méz hasonlatát, mint Zrínyi:

Ma come se gustò picciola stilla
L'orso da tronco, di bramato mele
Non può non vuol partir di doue stilla
Quel soaue licor, benche si cele.
Non troua in altra parte hora tranquilla.
Seco auuien, che s'adiri, e si querele.
Poiche negata pur gli vien quell'esca,
E quel dolce lasciar par, che gl'incresca.[32]

(IX, 58)

Itt a hasonlat egy sereg harci vágyának leírására szerepel, azonban itt sem találjuk meg a gyökerek és a fa szaggatását egyben, ahogy Zrínyinél, és Ariostónál két részletében. Cagnoli – ahogy több más eposzszerző is a XVII. század első felében – szerette volna ötvözni Tasso eposzát Ariosto romanzójával, ezért kerülhetett be eposzába ez a hasonlat, amelyet majdnem teljesen azonos módon fejlesztett tovább, *aemulált*, mint Zrínyi, aki a *Lerombolt Aquileiát* szinte bizonyosan nem olvasta.

---

[31] Mály Ferenc, A *Szigeti Veszedelem* forrásaihoz. *Egyetemes Philológiai Közlöny,* 1935, 294–296.

[32] „De akárcsak egy medve, ha azt veszi észre, hogy a fatörzsről a vágyott méz csepeg, nem tud és nem is akar elmenni onnan, ahol az az édes folyadék cseppen, még ha el is rejtőzik (a méz). Másfelé nem lel nyugodt órát, és emiatt megesik, hogy feldühödik és panaszkodik, és ha nem jön már ez a csalétek, nagyon nehezére esik otthagyni az édességet." (Belmonte Cagnoli, *Aquilea distrutta,* Venezia, Francesco Baba, 1628, ELTE Egyetemi Könyvtár: Hf 4r 235.)

Egy másik példa talán meggyőzőbbé teheti sejtésemet: a *Szigeti veszedelem* VI. énekének elején először találkozunk az enumeráció óta Demirhámmal: a ravasz Halul bég társaságában követségbe jönnek, hogy megadásra bírják Zrínyit. A *Megszabadított Jeruzsálem* minden olvasója ráismer itt Alete és Argante párosára Tasso eposzának II. énekéből, ahol Goffredo előtt hangzanak el majdnem ugyanezek a szavak.[33] Demirhámot Zrínyi Argante alapján kezdi el bemutatni:

Az másik Demirhám volt Arábiábul;
De tetszik mint egy vad puszta Libiábul,
Vakmerő kegyetlen nem lehet ily sohul;
Minden igazságát veti csak szablyábul.

(VI, 4)

Tasso Argantéja circass-cserkesz születésű, egyiptomi (ez megfelelne Demirhám testvére, Alderán származásának), és az *Aeneis* Mezentiusának alakpárjaként megveti Istent, *csak kardja szabhat törvényt:* „d'ogni dio sprezzatore, e che ripone / ne la spada sua legge e ragione." (II, 59, 7–8). Azonban Zrínyi rákövetkező versszakát nem találjuk meg Argante leírásában:

Ennél vadabbat az föld sem teremthetne,
Bár ha ujabb boszuval óriást szülne,
Az ki a nagy egekre hegyekkel lünne,
De mégis vadabb Demirhámnál nem lenne.

(VI, 5)

Az egekre hegyeket dobáló, „lövő" óriás képe, ahogy a vulkánok és Enceladus is, kedves volt Zrínyinek,[34] azonban a strófa mégsem az ő leleménye, hanem Tassóé, aki a másik kiemelkedő mohamedán harcos, Solimano leírását vezeti be így a *Megszabadított Jeruzsálem* IX. énekében:

---

[33] Ld. Greksa Kázmér, *A Zrínyiász és viszonya Tasso-, Vergilius-, Homeros- és Istvánffyhoz,* Székesfehérvár, Vörösmarty, 1890, 43–45. Az azonosságra már Arany János felfigyelt: ld. Király Erzsébet – Kovács Sándor Iván, *„Adriai tengernek fönnforgó habjai",* Budapest, Szépirodalmi, 1983, 241.

[34] Ld. Kovács Sándor Iván példáit: Zrínyi tűzhányó-képei és Scipione Errico Etna-ódája. In Király–Kovács, *„Adriai tengernek fönnforgó habjai",* 183–203, főképp 199–200. Az ún. „Turnus-képlet" vad hőseiről ld. Király Erzsébet, *Tasso és Zrínyi. A „Szigeti veszedelem" olasz epikai modelljei,* Budapest, Akadémiai, 1989, 28, 54–55.

Ciò detto [Aletto], vola ove fra squadre erranti,
fattosen duce, Soliman dimora,
quel Soliman di cui non fu tra quanti
ha Dio rubelli, uom più feroce allora
né se per nova ingiuria i suoi giganti
rinovasse la terra, anco vi fora.[35]

(IX, 3, 1–6)

Ezt követően azonban Halul bég–Alete és Demirhám–Argante követsége a tassói második ének útján halad tovább, Demirhám gigászi merészsége csak rövid kitérő volt Solimanóhoz. Könnyen elképzelhető, hogy a hatásos kép megmaradt Zrínyi emlékezetében a *Gerusalemme* IX. énekéből, és azt befűzte a II. ének imitációjába, de az is elgondolható, hogy a hasonlat egy *vadság–kegyetlenség* alá csoportosított jegyzetcsoportban volt.

Demirhám gigászi természete, és az ehhez való anyaggyűjtés már az első énekben, Demirhám enumerációbeli fellépése során is kitűnik:

Demirhám, az erős, melynél erősb nem volt
Sohul, valamelyre Szulimán parancsolt,
Mert ez gyökerébül nagy tölgyfát kirántott,
Ököllel agyonvert egy nagy elefántot.

(I, 83)

Itt már minden bizonnyal Zrínyi saját képformálásával van dolgunk, amelyhez egy másik tassói óriás-gigász, az embertelen Adrasto alakja szolgáltatja az alapot:

Adrasto v'è, c'ha il regno suo là verso
i confin de l'aurora ed è gigante,

[35] „Ezt mondva odaszáll [Alektó], hol mint bolyongó / törzsek vezére, Szolimán időzik, / Szolimán, kinek gőgjéhez hasonló / nem fűtötte még Isten pártütőit, / s ha gigászokat szülne e bolygó, ő lenne köztük a legvakmerőbb itt." (Hárs Ernő fordítása.) A fordítás elhagyja az utalást az *új* lázadásra, a korábbi gigász-forradalomra, amely Enceladus betemetésével végződött. A részletre minden bizonnyal épp távolisága miatt nem figyelt fel eddig a kutatás. Tasso ihletője talán Seneca, *Thyestes,* 804–806, ahol a kórus azt kérdi a Naptól, hogy vajon azért tért-e le útjáról, mert új gigászok támadtak az égre: „numquid aperto / carcere Ditis uicti temptant / bella Gigantes?"

uom d'ogni umanità cosí diverso
che frena per cavallo un elefante.[36]

(XIX, 125, 3–6)

Ha Zrínyi ismerte ezt az olvasási, jegyzetelési módszert, Argante, Solimano és Adrasto alakja és a hozzájuk kapcsolódó hasonlatok minden bizonnyal egy *saevitia* vagy *crudelitas* feliratú csoportba kerültek. Eredeti szövegkörnyezetükből kiragadva újra fel is lehetett használni őket, ahogy Zrínyi meg is teszi. Tasso fenti megjegyzését arról, hogy Argante csak a kardjában látja az igazságot és a törvényt (II, 59, 7–8), még egyszer, egy másik helyen is lefordítja, ezúttal Deli Vid szájába adva, *de sokkal szöveghűbben,* mint a VI. énekbeli jelenetben, amely szerkezetileg megfelel az eredeti elhangzás helyének, Argante (Demirhám) és Alete követségének:

Elbusul Deli Vid, és ugrik haragban,
Kiált: „Pogány ebek, nem elégszem abban;
Törvény és igazság vagyon én szablyámban."
Ezután ketté vág Malkuchot derékban.

(XIII, 25)

A XI. ének közepén, Demirhám és Deli Vid korábbi párbajában (XI, 37–74) Zrínyi végig a *Megszabadított Jeruzsálem* VII. énekét imitálja, Raimondo és Argante párbaját. Az eredeti tassói történet egyik fontos momentuma, Raimondo imája azonban szerkezetileg sokkal fontosabb helyre kerül, a XIV. énekbe, Demirhám és Deli Vid végső párbajába, Deli Vid imájaként:[37]

„Uram, tekints meg most égbül te szolgádat!

Te zsidó gyermeket Terebintus völgyben
Góliát ellen tetted győzödelemben;
Téged dicsértenek égő kemencében
Sidrák, Misák, Abdenago nagy örömben.

Uram, most ugy légyen, az mint te akarod."

(XIV, 102–104)

[36] „Az óriási Adrasto, a távol / Kelet honának királyi lakója, / ki elüt minden más emberfiától, / s elefántra úgy ül, mint lóra." (Hárs Ernő fordítása.)
[37] A párhuzamra utalt már Arany (ld. Király–Kovács, *„Adriai tengernek fönnforgó habjai",* 245; Arany, *Zrínyi és Tasso,* 409; Greksa, *A Zrínyiász,* 149).

Tassónál a vén Raimondo imádkozik, hogy legyőzze ifjú ellenfelét (ezért használja a Dávid–Góliát hasonlatot):

„Signor, tu che drizzasti incontra l'empio
Golia l'arme inesperte in Terebinto,
sí ch'ei ne fu, che d'Israel fea scempio,
al primo sasso d'un garzone estinto;
tu fa' ch'or giaccia (e fia pari l'essempio)
questo fellon da me percosso e vinto,
e debil vecchio or la superbia opprima
come debil fanciul l'oppresse in prima."[38]

(VII, 78)

Zrínyi az egyenlőtlen küzdelemre utaló első hasonlatot kiegészíti a kemencében égő ifjak imájával (Dán 3), s így a hasonlat már Isten kegyelmére utal, nem pedig a hősök közti erőkülönbségre. Ezzel szemben a XI. ének folytatását, ahol a két hős szidalmakkal illeti egymást, épp a *Megszabadított Jeruzsálem* XIX. éneke alapján írta meg, amelyet egyébként részletesen és folyamatosan Deli Vid és Demirhám utolsó párbajában, a XIV. énekben imitál. A *Szigeti veszedelem* XI. és XIV. éneke és a *Megszabadított Jeruzsá*lem VII. és XIX. éneke tulajdonképpen egy-egy részlet cseréjével egymásba vannak ötvözve.

Természetesen nem láthatunk Zrínyi studiolumába, mert nem maradtak fenn jegyzetei, füzetei, de nehéz elképzelni ezt a fajta alkotómunkát némi cédulázás nélkül. Más Zrínyi-művekben szinte bizonyosak lehetünk ebben az alkotási módban. Kulcsár Péter hívta fel legutóbb a figyelmet, hogy a *Tábori kis tracta* másolója „minden bizonnyal cédulákon kapta kézhez a szöveget, erre következtethetünk abból, hogy címlapot nem ad, és az I. 2. szakasz két, néhány soros darabját felcserélte".[39] Az aphorismusok jegyzetelési módszere is ilyen: Zrínyi a témaként megadott kulcsfogalmakhoz kapcsolódó Tacitus-idézeteket nagyrészt Baltasar Álamos Tacitus-aforizmusaiból meríti ugyan, de igen sokhoz fűz adalékokat saját

[38] „Uram, ki Terebintben gyatra fegyver / által mérettél csapást Góliátra / hogy annak, ki csúful bánt Izrarellel, / egy gyermek kövétől esett halála; / add, hogy példája nyomán e gazember / a proba bukjék, vasamtól találva, / s mint gyenge agg, a gőgöt úgy legyőzzem, / ahogy egy gyenge gyermek azt előttem." (Hárs Ernő fordítása.)

[39] Zrínyi Miklós, *Prózai munkák,* kiad. Kulcsár Péter, Budapest, Akadémiai, 2004, 44.

olvasmányaiból és más történeti művekből.[40] Az idézett szöveghelyeket aztán Zrínyi (vagy a megbízott írnok) visszakereste Grotius Tacitus-kiadásában, hogy azokat ne olaszul idézze magyar művében. A témaként megadott elvont fogalmak ismerősek lehetnek Agricola, Erasmus és Ramus jegyzetelési ajánlásaiból: *Fama, Discordia propria, Negligentia, Vigilantia, Securitas, Diversio, Celeritas, Praevisio, Terror, Constantia, Fortitudo* stb.

Több kiterjedt módszertan is létezett erre a jegyzetelési, olvasási módszerre a XVII. században, amelyek közül a legalaposabbak a jezsuitáknak köszönhetők. A *Ratio studiorum* is előírta, hogy a humanista osztályban az az egyik feladat, amit Erasmus is leírt: mondatokat gyűjteni az előadások anyagából, átírni, imitálni, görögre fordítani.[41] Francesco Sacchini jezsuita atya, a rend egyik első történetírója,[42] 1614-ben jelentetett meg egy érdekes értekezést arról, miképpen kell olvasni haszonnal a könyveket, és elkerülni az erkölcsökre káros olvasmányokat.[43] A retorika tanulójához („artis rhetoricae studiosus") címzett könyvecske kiemeli, hogy az olvasásnak két fő haszna van, a stílusunk javítása és az ismeretszerzés (*stylus formandus* és *percipienda doctrina*), méghozzá ebben a sorrendben.[44] A tudományok közül a *studia humanitatis* igényli a legtöbb olvasást, „mivel enélkül nem lehet utánozni és sok más haszna is van", tehát az olvasás fő haszna az imitáció által nyerhető jobb stílus, mert olvasás közben az ékesszólás beáramlik szellemünkbe: épp úgy, ahogy a napon lebarnulunk, okosodunk a bölcs könyvek társaságában.[45] Mindenből a lehető legjobbat

---

[40] Klaniczay Tibor, *Zrínyi Miklós,* Budapest, Akadémiai, 1964², 394; Zrínyi, *Prózai munkák,* 40.

[41] „[...] ex praelectionibus phrases excerpere easque pluribus modis variare, Ciceronis periodum dissolutam componere, carmen unius generis alio permutare, locum aliquem imitari, graece scribere alia generis eiusdem" (*Monumenta paedagogica Societatis Iesu V. Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Iesu [1586 1591 1599],* ed. Ladislaus Lukács, Romae, Institutum Historicum Societatis Iesu, 1986, 431).

[42] Tüskés Gábor, *A XVII. századi elbeszélő egyházi irodalom európai kapcsolatai: Nádasi János,* Budapest, Universitas, 1997, 191.

[43] *De ratione libros cum profectu legendi libellus, deque vitanda moribus noxia lectione, oratio Francisci Sacchini e Societate Iesu,* Ingolstadii, Eder, 1614, ELTE Egyetemi Könyvtár: Bar. 05870 (Fc 4272). (A kötet a pozsonyi jezsuitáké volt 1702-ben.)

[44] Az olvasás hasznainak ez a felosztása azonos Johann Sturm *De imitatione oratoriá*jával, de ott Sturm még hozzáveszi a *verba* és a *rerum scientiá*hoz a *tractatió*t, ami azt jelenti, hogy figyelni kell olvasás közben, miképp kell kezelni, megírni egy anyagot, tehát hogyan kell imitálni (Ioannis Sturmii *De imitatione oratoria libri tres,* Strassburg, 1574, I. könyv, VI; ELTE Egyetemi Könyvtár: Ant. 5097).

kell kiválasztanunk, mert csak ebből születhet szilárd tudás – mondja, majd felsorolást ad az általa ajánlott klasszikus auktorokból. A minket érdeklő, jegyzetelésre vonatkozó rész ezután következik: az olvasás fő haszna az *animadversio* (elmélkedés) és a *notatio* (jegyzetelés) – mondja itt. A legegyszerűbb a margón összefoglalni az adott fejezet mondanivalóját, ahogy ezt már az ókorban is tették, és ezekből önálló florilegiumokat lehet szerkeszteni.[46] A legpraktikusabb, ha két jegyzetfüzetet vezetünk, az egyikbe abban a sorrendben jegyezzük fel az olvasottakat, ahogy azt olvastuk, a másikban pedig topikusan elrendezve, témák szerint, mint pl. Barátság, Okosság, Félelem.[47] Vannak ugyan már készen kapható ilyen gyűjtemények, de sokkal jobban tudjuk használni a sajátunkat. Ha nincs időnk írogatni, csak a szavakat és a locus-besorolást (Barátság, Félelem stb.) írjuk a lapszélre, a bemásolást bízzuk az írnokunkra, ahogy azt Zrínyi is tette a *Tábori kis tracta* esetében.

A híres német jezsuita, Jeremias Drexel jóval alaposabban tárgyalta újra ezt a kérdést 1638-ban, a *Minden művészet és tudomány aranybányája* című dialógusában.[48] A tézist, miszerint az „excerpendi solertia",

[45] „Cum autem gemina sit causa legendi, vel styli formandi, vel percipiendae doctrinae" és „sane multo est lectio necessaria magis: quia nec sine ea constare imitatio potest, et multas habet praeterea utilitates" (*De ratione libros,* 10, 15). A napon lebarnulás hasonlata Cicerótól származik: *De oratore,* II, 59–60. Párhuzamos példákat hoz rá George W. Pigman, Versions of Imitation in the Renaissance, 13. *Renaissance Quarterly,* 1980/1, 1–32. Zsámboky is használja ezt a hasonlatot: *De imitatione Ciceroniana dialogi tres,* Paris, Gorbinus, 1561, 13b (Régi Magyar Könyvtár, III, 487).

[46] Ibidem, 51–76.

[47] „Itaque duos minimum libros conficias velim: alterum, in quo, ut quidque lectio subministrat, exscribas, nullo alio nisi lectionis ordine, alterum in capita et quosdam communes distinctum locos, in quos ea ipsa, quae acervatim in priore sunt exempta volumine, digerantur." (Ibidem, 90–91.) „Namque sub titulo (exempli gratia) Amicitiae, Prudentiae, Timoris, ac rerum huiusmodi, tam multa brevi videbis coacervata ex operibus, quae legetis (sic!), ut ipsemet mireris. Nec unquam poterit deesse iis de rebus sapienter, et erudite, vel cum admiratione audientium copiosa, et nobilis disserendi supellex. Non desunt quidem huius generis libri iam editi." (Ibidem, 93.) Akinek se ideje, se pénze nincs, az foglalja össze a lapszélen a dolgot. De ez csak akkor jó, ha nem a stílus az érdekes.

[48] Jeremias Drexel, *Aurifodina artium et scientiarum omnium; excerpendi sollertia, omnibus litterarum amantibus monstrata,* Antwerpen, 1641, ELTE Egyetemi Könyvtár: Bar. 07822 (Gc 2162). A mű megvan Zrínyi könyvtárában is Drexel összes művei között: *A Bibliotheca Zriniana története és állománya,* 356. Épp a grazi jezsuita kollégium könyvtárából került hozzá 1652 után, de nem tudhatjuk, hogy olvasta-e. Az eljárást mindenesetre megismerhette tanulmányi évei alatt. Drexelnek erről a művéről ld. még Maczák Ibolya tanulmányát: Aranybánya a helyes olvasáshoz. Jeremias Drexel: Aurifodina (megjele-

a serény kivonatolás a tudás megszerzésének legjobb útja, példás írók sokaságával próbálja illusztrálni Drexel, inkább retorikus hévvel, mint történeti adatokkal:

> Vergilius, az első a latin költők között, hét évig írta a *Bucolicá*t, tizenegy évig az *Aeneis*t, és saját maga legszigorúbb cenzoraként és bírájaként tűzre ítélte isteni művét. Vergilius márpedig, hogy tudd, nem csak olvasott, hanem kivonatolt is, és kivonatait a költeményébe szerkesztette. Tekints bele Ovidius *Átváltozásai*ba, és mondd meg, hogy kivonatolt-e. Forgasd Claudianust, a költők gyöngyszemét, és ugyanezt fogod mondani. Jacopo Sannazaro három könyvet adott ki a Szűz szüléséről, amelyen húsz éven át dolgozott – de nem feledkezett meg a jegyzetelésről.[49]

Ezután két rendtársát említi, Jakob Bidermannt, a neolatin drámaírót és Hermann Hugot, a jezsuita latin emblematika és költészet nagy alakját, akiket saját szemével látott kivonatokat készíteni. A kivonatolás elősegíti az elmélyült olvasást, jobban beivódnak az olvasottak emlékezetünkbe, a felejtéstől megkímélnek a jegyzetek, könnyen lehet segítségükkel hosszú műveket írni (pl. *Miscellanea, Florilegia, Adversaria, Conjectanea, Collectanea, Pandectae, Promptuaria, Silvae, Summaria*), és olyan lesz, mintha egy teljes könyvtár állna rendelkezésünkre, amely a vitákban mindig segíteni fog.[50] Drexel terjedelmük alapján három fajtáját különbözteti meg a jegyzeteknek: a lemma, az adversaria és a historica. A *lemma* egyszerű

---

nés alatt a *Filológia és textológia a régi magyar irodalomban* című, Kecskeméti Gábor szerkesztette konferenciakötetben).

[49] A legjobb jezsuiták kivonatai sem tévedhetetlenek: Vergilius a *Georgicá*t írta hét évig. „Virgilius inter Latinos Princeps Poetarum Bucolica sua annis septem, suam Aeneida annis undecim elaboravit, et primus ipse sui rigidissimus censor ac judex divinam scriptionem ad rogum damnavit. Virgilius vero, ut scias, non tantum legit, sed et excerpsit, et excerpta in suum poema transtulit, Ovidii Metamorphosin inspice et dic an caruerit excerptis. Claudianum Poetarum ocellum volve, et idem dices. Iacocus Sanazarius de partu Virginis tres libellos edidit, quos viginti annorum lima perpolivit: notandi laborem non fugit. Iacobus Bidermanus meus olim condiscipulus, quem ut Magistrum meum semper veneratus sum, Excerpta non solum magnó iudicio, et singulari industria paravit, sed et iis ingeniosa dexteritate usus est. Tot ejus scripta pro me loquuntur. Hermannus Hugo deliciae meae (quid apud te dissimulem?) scriptor misi (recte: mihi!) e millibus charus […] Hermannus autem maxime usus est excerptis, nec aliter potuit. Nam elegans ille contextus e priscorum Patrum testimoniis, hac una ratione confectus. Gusta hoc scribendi genus, auribus et oculis loquitur. Confer sententias Bibliorum cum dictis Patrum, ac chalcographi nobilissimi caelatura, et laudibus, scio, artificiosissimam mixturam." (Drexel, *Aurifodina,* 34–35.)

[50] Ibidem, 59–68.

rövid bekezdésekből áll, ahol felsoroljuk az adott fogalommal kapcsolatos szöveghelyeket, tömören. Példája a *Lacrimae,* a Sírás, amelyre számtalan példát gyűjt össze. Az *adversaria* a hosszabb mondások gyűjteménye *(sententiae, dicta, rara),* erre példának a rózsa dicséretéről, hasznáról szóló szöveghelyeket idézi *(Rosae elogium),* míg a *historicá*ba hosszabb történetek, exemplumok tartoznak.[51] Ezeket indexelni is kell a végén, méghozzá kettéosztva őket szent és profán lemmákra, adversariákra és történetekre.[52] A műve második felében gyakorlati példákat is bemutat, hogy miképp lehet indexelni, kivonatolni történeti műveket, ahol talán a legérdekesebb az, hogy miképp foglalja össze Lipsius összes műveit tucatnyi kategória alatt címkézve őket.[53] Művének legtanulságosabb része azonban összegzése, ahol szabályokba foglalja, miképpen kell olvasni: 1. kerülni kell a csapodár olvasást *(vaga lectio),* 2. elejétől a végéig el kell olvasni a könyveket, 3. nem felületesen, hanem átgondoltan és állhatatosan kell olvasni. Így lehet emlékezni a dolgokra, mert az emlékezetnek két támasza van: a rend és a képzelet *(ordo et imaginatio).* „A rend mellé helyezd a képzeletet, mert a leghűségesebb társa az emlékezet megszilárdításában. Ha jól tudsz elrendezni, és képzeleted szilárd, az emlékezet első mesterfogását máris eltanultad. Az elrendezés és a képzelés módjáról azonban semmi többet. Ezek túl rejtélyesek, és ha akarnám, se tudnám elmagyarázni."[54]

---

[51] Ibidem, 89–121.

[52] A szent és profán történetek kettéválasztását Beyerlinck idézett enciklopédiája is mindig megtartja. Távolabbi párhuzam, hogy Marino *Galériá*ja is külön kezeli a biblia történeteket *(Storie)* a mitológiaiaktól *(Favole).*

[53] 1. Virtutes. 2. Vitia. 3. Musae, doctrina, litterae, eruditio. 4. Divitiae, paupertas, servitus. 5. Honor, ambitus, tituli, dignitates, genus, prosapia. 6. Corporis bona malaque deformitas, vires, imbecillitas, juvenilis, senilis, etc. aetas. 7. Labores, pericula, forum, iudicia, caussae, lites, leges, iura. 8. Vestes viles, pretiosae, et quae ad has. 9. Contemptus, cavilli, calumniae, dedecus, infamia. 10. Doli, fraudes, vaframenta, simulatio, dissimulatio, audacia. 11. Artes variae, Musica, Geometria, Pictura, etc. etiam sordidae ac mechanicae; item exercitationes, venatio, piscatus, aucupium. 12. Amor, odium, amicitia, inamicitiae. 13. Loca amoena, silvae, fontes, viridaria, horti, diaetae, porticus, aedificia. 14. Cibus, potus, disci, opcula, mensae. 15. Montes, flumina, maria, pagi, oppida, urbes, provinciae, regiones, regna, terrae. 16. Luxus, convivia, acroamata, balnea, recreationes, lusus, voluptates. 17. Mors, morbi, funera, luctus, dolor, sepuchra, epitaphia. 18. Dii, genii, sacrificia, ceremoniae, juramenta, cultus divinus […] (Ibidem, 221–224.) Csak az 5. számút mutatja be részletesen.

[54] „Ordini appone Imaginationem in firmanda memoria adjutricem longe fidissimam. Noris probe disponere, firme imaginari, et primarium memoriae artificium jam tenes. De Disponendi et Imaginandi modo nil quaere amplius. Haec nimium arcana sunt, quae si

Mindezzel természetesen nem azt akarom sugallni, hogy Sacchini és Drexel receptje alapján készült a *Szigeti veszedelem,* de a jezsuita iskolázottságú Zrínyi nehezen tudta volna kivonni magát korának szöveget fragmentáló, az olvasottakat kivonatoló olvasási szokásai alól. Ahogy Bruno Basile mondja Tasso olvasási és jegyzetelési stratégiája kapcsán:

> ezt az olvasást egy sajátos doxográfiai észjárás irányítja, amely bizonyosan használ közben – a számunkra már nehezen belátható memóriagyakorlatok mellett – iskolás jellegű *excerpta sententiarum*-gyűjteményeket. Alapvetően ugyanilyen gyűjtemények állhattak Tasso rendelkezésére is, amikor könyveit posztillákkal látta el, hogy „spongiae exemplorummá", példákat felszippantó szivaccsá alakítsa őket, ahogy a reneszánsz humanisták szokták mondani.[55]

Ez az olvasási mód a szöveget nem annyira strukturált műegészként, mint inkább elemekre bontható retorikai argumentumokból felépülő egységként szemléli, és ezáltal a fragmentáltság által az argumentumok kiragadhatóvá válnak és függetlenedhetnek eredeti kontextusuktól, majd újra felhasználhatóak lesznek egy másik műben. Ez a fragmentáló olvasási stratégia mindenképp szerepet játszhatott abban, hogy számos helyen az eredeti szövegkörnyezettől eltérően, attól függetlenül, vagy akár annak morális üzenetével ellenkezően imitál Zrínyi.

velim, non possim enuntiare." (Ibidem, 271–277.)

[55] Bruno Basile, Fonti classiche per alcuni versi gnomici tassiani. Recuperi dalle glosse alla „Liberata" di Scipio Gentili. *Filologia e critica,* 1995/2–3, 498. Általában ld. még Paolo Cherchi, *Polimatia di riuso. Mezzo secolo di plagio (1539–1589),* Roma, Bulzoni, 1998, különösen: 34–44; Bruno Basile, Plagio e/o riscrittura nel secondo Cinquecento. In *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo,* a cura di Roberto Gigliucci, Roma, Bulzoni, 53–68.

A romantikától a XX. századig

Szörényi László

A délibábok hőse és az olasz szabadságharc

Az olasz újjászületés és az európai témák tükröződése a magyar irodalomban

Arany László 1871-ben írta leghíresebb művét, amelyet ma is a magyar irodalom klasszikus alkotásának tartunk, *A délibábok hőse* című, stanzákban írott verses regényt.[1] A Byron és Puskin által kialakított műfajt rendkívül egyéni módon kezeli a költő, aki hallatlanul nagy magyar és világirodalmi műveltséggel rendelkezett, hiszen anyanyelvén és a latinon és görögön kívül angolul, németül, franciául és olaszul is igen nagy olvasottságra támaszkodhatott.[2] Erről a művéről sok éles elméjű elemzés látott már napvilágot; főleg azt próbálták pontosabban meghatározni, hogy a főszereplő, a beszélő nevet viselő Hűbele Balázs – azaz olyan valaki, aki gondolkozás nélkül, azonnal új meg új vállalkozásokba kap – mennyiben plasztikusan megrajzolt figura és mennyiben viseli a költő vonásait, mennyire hangoztatja az ő nézeteit vagy eszméit, és másrészről mennyire hős: talán sokkal valódibb vagy központibb hős maga a költő, a műfaj természete szerint sűrűn beszőtt közbeszólásaival, illetve elképzelhető egy ideális, de csak körvonalaiban, elmosódottan megjelenő harmadik hős, azaz maga az olvasó, aki valamiféle morális döntésre jut a mű hatására.[3]

Még egy dolgot meg kell jegyeznünk bevezetőül: Arany László édesapjának leghűségesebb tanítványa és követője, később műveinek gondozója és egyik legmélyebb értelmezője, ám ami ilyen atya-fiú párosnál szinte elkerülhetetlen, atyja költői művészete nemcsak követésre buzdítja, hanem

Király Erzsikének, sok-sok szeretettel!

[1] Arany László, *A délibábok hőse.* In *Arany László munkái,* I. *Arany László költeményei,* szerk. Gyulai Pál, Franklin, 1900, 23–140. Vö. Németh G. Béla, Arany László. In *Mű és személyiség. Irodalmi tanulmányok,* Budapest, Magvető, 1970, 42–166.

[2] Vö. Imre László, *A magyar verses regény,* Budapest, Akadémiai, 1990.

[3] Ibidem, 169 skk.

hatalmas kihívást is jelent neki. Ezért érthető, hogy a már említett világirodalmi példák mellett természetesen rendelkezésére állott apja, Arany János verses regénye, a végül is töredékben maradt, de így is bámulatos *Bolond Istók,* mégis talán ettől különbözik legjobban.[4] Míg az öregebb Arany a saját életkorát és nagyrészt saját életkörülményeit is odaajándékozza Istóknak, a költemény főhősének, addig Arany László körülbelül magánál öt évvel idősebb hőst koncipiál, akire ugyan ráruházza pesti diákoskodásának némely tapasztalatát, de azért távolítja el őt lehetőség szerint magától, mert a mű megragadhatóan legbensőbb, legmélyebb alapeszméje, a történelmi-politikai és ebből fakadólag morális-személyes dezillúzió számára csak így tudott kronológiai keretet teremteni. Hiszen az ő nemzedéke talajvesztésének, gyökértelenségének legfőbb oka éppen az 1848–49-es levert szabadságharc, a rákövetkező majdnem két évtizedes osztrák elnyomás, és a szabadság eszméjének semmivé foszlása volt. Ehhez azonban olyan színtérre volt szüksége a költeményben, amelyen felléptetheti történelmi körülmények között Hűbele Balázst, és ez természetesen – mivel itthon a sír és a börtön csöndje uralkodott – csak a külföld lehetett és ezen belül is Olaszország, amelynek 1859-ben újra kitört Ausztria-ellenes mozgalmai az akkori magyar közvélemény számára valósággal a közeli megváltás reményeit hozták el. Elég csak arra utalni, hiszen ezt a témát szerencsére sokan és alaposan feldolgozták, hogy Garibaldi még a parasztok által mindenütt énekelt és sokáig élő magyar népdalok hőse is lehetett.[5]

Éppen ezért a mostani alkalommal két célt tudok magam elé tűzni: egyrészt pontosabban magyarázni a költemény Olaszországra vonatkozó részeit, másrészt megkísérlem, hogy a műben szereplő, az olasz irodalomra vonatkozó azon intertextuális célzásokat értelmezzem, amelyek véleményem szerint hozzásegíthetnek az egész mű mélyebb megértéséhez.

Mivel adott esetben jobb az általánosabb feladatkörtől a speciálisabb felé haladni, ezért az intertextuális célzások felderítésével kezdeném.

Természetesen a művet elemző eddigi kritikusok többsége megemlítette, hogy az egész költemény egy Dante-idézettel kezdődik. Ennek azonban – úgy látszik – semmiféle különösebb jelentőséget nem tulajdonítottak,

---

[4] Vö. Szajbély Mihály, A délibábok hőse. In *A két Arany. Összehasonlító tanulmányok,* szerk. Korompay H. János, Budapest, Universitas, 2002, 143–154.

[5] Vö. Csorba László, *Garibaldi élete és kora,* Budapest, Kossuth, 2008[2]; Nemeskürty István, *Parázs a hamu alatt. Világostól Solferinóig,* Budapest, Magvető, 1981.

ezért például Kaposi József, a *Dante Magyarországon* című nagy összefoglaló mű szerzője, aki a kezdetektől 1911-ig tekinti át a magyarországi Dante-recepciót, még említésre érdemesnek sem tartotta ezt az adatot.[6] Az idézet a *Pokol* első énekéből van és így hangzik:

> L'animo mio…
> Si volse indietro a rimirar lo passo.[7]

Mint látható, többszörös kihagyással átalakított idézetről van szó, hiszen a teljes tercina (*Inferno,* I, 25–27) így hangzik:

> così l'animo mio, ch'ancor fuggiva,
> si volse a retro a rimirar lo passo
> che non lasciò già mai persona viva.[8]

Első megjegyzésem természetesen filológiai: mint látható, Arany László olyan Dante-szöveget használt, amelyben a mai összes kiadásban olvasható „a retro" helyett még az áll, hogy „indietro". Kelemen János barátomnak köszönhetem azt az adatot, amely szerint valószínűleg 1817-es kiadást használhatott a költő, amelyben még ez az olvasat állott, és amely visszavezethető az úgynevezett „három akadémikus" által kialakított kanonikus szövegre.[9] Azután figyelemre méltó, hogy elmarad a tercina első sorának első szava, a „così", hasonlóképpen ugyanezen sor második fele, valamint az egész harmadik sor. Mivel azonban Arany László megcélzott olvasóközönsége egyértelműen az ország legműveltebb, világirodalmilag tájékozott felső vezető, nemesekből, polgárokból és értelmiségiekből álló rétege volt, Dante pedig e réteg szemében beletartozott az elolvasandó művek kánonába, ezzel a kivágásos mozaiktechnikával a mottó talán még

[6] Vö. Kaposi József, *Dante Magyarországon,* Budapest, Révai és Salamon, 1911.
[7] Arany, *A délibábok hőse,* 26; vö. Imre, *A magyar verses regény,* 96.
[8] Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Testo critico della Società Dantesca Italiana, […] in questa nona edizione rifatto da Giuseppe Vandelli, seconda tiratura riveduta e corretta,* Milano, Hoepli, 1932, 5. Babits Mihály fordításában: „úgy lelkem, még remegve borzalomtul / végignézett a kiállt úton újra, / melyen még élve senkisem jutott túl." (Dante Alighieri, *Isteni Színjáték,* ford. Babits Mihály. In *Dante Alighieri összes művei,* szerk. Kardos Tibor, Budapest, Magyar Helikon, 1965, 551–552.)
[9] Vö. Baldassare Lombardi, *La Divina Commedia di Dante Alighieri. Le principali cose appartenenti alla Divina Commedia, cioè il rimario ne suoi versi intieri, la Visione di Alberico […] ec. ec,* Roma, De Romanis, 1817, 28.

erősebben felhívta a figyelmet arra, hogy micsoda kulcsfontosságú helyéről van szó Danténak, mint ha az egész szakaszt csonkítatlanul idézte volna. Hiszen nem kevesebbről van itt szó, mint a „passo" szó sokszoros jelentéséről, amely nem egyszerűen a menekvést vagy a kilábalást jelenti, hanem az átkelést a halálból az életbe, erőteljes célzással a Vörös-tengeren száraz lábbal átkelt zsidó nép menekülésére a halál birodalmából az Ígéret földjére.[10] Ráadásul, mivel egyes szám első személyben beszél, a költő itt magát egyértelműen Hűbele Balázzsal azonosítja és végleg el is választja magát tőle; a hősies felbuzdulások sorozata után bekövetkezett végleges bukást, Hűbele Balázs túlélő tengődését ezzel egyrészt végleges és megváltoztathatatlan állapotnak minősíti, másrészt el is ítéli, mivel azonban az illúziókergető kalandsorozat maga volt az élet és az ifjúság, ezért ez őrá, az elbeszélőre még fokozottabban vonatkozik.

Az *Isteni Színjáték*ban Dante addigi bűnös életének erdejéből, mocsarából, tengeréből, örvényéből menekült ki a szirtre, amelyre azután elkezdett felkapaszkodni, hogy előbb a három vadállattal találkozzék, majd a menekvést nyújtó Vergiliusszal, aki kalauzolja őt a túlvilágon.[11] Az első ének ezen helye a költő atyját, Arany Jánost is izgatta, aki még 1850–51-ben írt egy töredékben maradt szatírát *A kis Pokol* címmel. Ott a vonatkozó sorok parafrázisa a következő:

Engemet is hab hab után löke
  S már-már kezemben volt a biztos párkány,
  A szikla-martnak egy éles szöge[12]

Nála azonban éppen ezen a ponton egy kissé másként alakul a cselekmény, ugyanis a három vadállat helyett egy tengeri szörny jelenik meg, és itt hirtelen véget is ér a töredék versben kidolgozott része. A prózai folytatásból az derül ki, hogy itt a mentségül érkező túlvilági költő-kalauz nem Vergilius, hanem Horatius. A szörny nevét pikkelyén viseli: FRIVÓL... Hozzátehetjük végül, hogy Arany László nemcsak atyjától örökölte a

---

[10] Charles S. Singleton, *La poesia della Divina Commedia,* Bologna, il Mulino, 1999, 498.
[11] Vö. Guglielmo Gorni*, Dante nella selva. Il primo canto della* Commedia, Firenze, Cesati, 2002.
[12] *Arany János összes költeményei,* VI. *Zsengék, töredékek, rögtönzések,* kiad. Voinovich Géza, Budapest, Akadémiai, 1952, 31–32; 223–224.

Dante-imádatot, akinek *Dante* című ódája olaszul is nagy sikert aratott,[13] hanem maga is olvasott Dante-kommentárokat, amint ez kiderül egyik kritikájából.[14]

Idézzük tehát a költemény egészét meghatározó mottó elemzése után a költemény legvégét, ahol a „költő", a „hős" (ti. Hűbele Balázs) és az „olvasó", három fiktív szereplő személyéből egy egységet gyúr.

– És mégis boldog, százszor boldog az,
Kit csüggedetlen képzelem ragad;
Bár fürtje ősz is, szíve friss tavasz,
Melyben örökké új virág fakad;
Sebére ír, bajára van vigasz,
Bizalma szívós, nyúlik s nem szakad, –
Ki bizva vár: ha majd ez lesz, vagy az lesz,
Nép, hon, világ, mily boldog, bölcs, igaz lesz.

Az öncsalás nem hasznos, ámde édes,
S bár vége: a csalódás, keserű,
Hiába! a szív mégis oly negédes,
Szeret ott lenni, hol szebb a derű. –
Kinek reménye sánta, hite kétes,
Jelene únott, jövője szűk körű,
Multjába néz, szép emlékkel palástol
Bút, bajt – s vigaszt nyer egy kis öncsalástol…

Hisz én is, ennyi tarka-barka rímmel
Mért bíbelődtem, s pöngetém dalom'?
Miért merengtem egy mesén örömmel?
Nem-é: mert azzal en-magam' csalom.
Beczéztem egy ifjonti érzelemmel,
Miből ma nincs, csak egy kis fájdalom;
És jól esett e dőre öncsalás…
– Isten veled, szegény bohó Balázs.

[13] Vö. Dezső Keresztury, L'ode di Arany a Dante. In *Italia ed Ungheria. Dieci secoli di rapporti letterari,* a cura di Mátyás Horányi e Tibor Klaniczay, Budapest, Akadémiai, 1967, 281–289.

[14] *Arany László munkái,* II. *Arany László tanulmányai,* 1. *Irodalmi és nyelvészeti tanulmányok,* szerk. Gyulai Pál, Budapest, Franklin, 1901, 361.

Óh, jól esett a multból visszazsongó
Emléken egyszer andalogni még…
És most pihenj te is, fáradt bolyongó,
– Bolygó, de melynek fénye már kiég, –
Se izgalom, se a hazán borongó
Bánat ne sértse nyugtod'! … Ám elég! –
Isten veled nagy álmok mámora,
Szép délibábok elfutó kora.[15]

Eldöntendő tehát, hogy értelmezhető-e a Dante-mottó, illetve -allúzió segítségével a költemény szempontunkból legfontosabb része, vagyis az olaszországi kalandot tartalmazó III. ének. Az itáliai epizód előzménye (II. ének) röviden a következő: az osztrákok Solferino és Magenta alatt elszenvedett veresége után Magyarországon – főleg a fiatalság körében – felélénkül az elnyomók elleni tiltakozó mozgalom. Véres áldozatot követelő összetűzésekre is sor került a rendőrség és a tüntető fiatalok között. Hűbele Balázs, aki nevéhez méltóan ambíciót cserél, és egyelőre felhagy írói ambícióival, lelkes forradalmárként várja az alkalmat. A kormány közben előbb már egy pillanatokon belül kitörendő magyar felkeléstől rettegett, majd csalódva, dühében kényszersorozásba fogott. Balázs is bekerül az olaszok ellen irányítandó hadseregbe; azt reméli, hogy majd át fog szökni Garibaldihoz. Elbúcsúzik szerelmétől is, Etelkától, szentül elhatározva a boldogító visszatérést és frigyet.

Föláldozólag büszke ön-hitére,
Hogy a honért szerelmét hagyja itt,
És nemzetének nagy jövőt ígérve,
E szép reményből új erőt merít,
S keblét a honfi-érzés emelé,
Hogy útra kelt Italia felé.[16]

Ez a III. ének új tárgymegjelöléssel és eposzi segélykéréssel kezdődik, a Vergiliusnak tulajdonított „Ille ego" kezdetű sorok mintájára, jelezvén, hogy az eddigi szerelmi és költői tematika most háborúsra vált. Balázs ezredét Istriába vezénylik, ahonnan hősünk átszökik Lombardiába és május 1-jén már Milánóban van. (A felszabadult város hangulatára ellentétül Vincenzo Filicaja híres *Sonetto all'Italiá*jára céloz; mintegy kibővítve vagy

---

[15] Arany, *A délibábok hőse,* 136–137.
[16] Ibidem, 70.

pontosítva az ellenséges idegenek listáját, természetesen csupa germán néppel a gótoktól a németekig.[17] Ezután csatlakozik Garibaldihoz és az Ezrek tagjaként hajóra száll Szicília felé. Részt vesz a sziget felszabadításában, majd a garibaldistákkal átkel Calabriába. A költő ezen a ponton mutatja be Balázs álmait:

S most át Calabriába, győzelemmel! –
Sergök növekszik, mint az áradat,
Egy-egy hazát hord keblén minden ember,
Dicső napok, magasztos pillanat!
Balázs előtt, vérmes prophéta-szemmel,
Nápoly, Velencze, Róma, mind szabad, –
Képzelme száll, mint gyors röptű madár,
Nincs már előtte sem gát, sem határ.

Átszáll az Adrián, Álpok tetőin,
Hazája sikján s a Kárpátokon,
A Visztulának szél-termő mezőin,
Át tengeren, pusztán és hegy-fokon,
És szerte mindenütt Európa földin
Az eszme terjed, ige megfogan,
Szabadság napja süt minden határra,
S még muszka-földre is jut egy sugára.

Lát hősi népeket, jármot ledobva,
Szétverni elnyomóik vén hadát,
S egy szent ügyért, együtt fegyvert ragadva,
Kivívni a legvégső nagy csatát,
És ember embert többé nem tapodva,
Mindent igazság, mindent jog hat át
S leszen szabadság, örökig menő…
– Hahó Balázs, van itt még bökkenő.

Van bökkenő; s míg hévvel ők buzognak,
Az ifju had s az ifjabb ősz vezér,
S örülnek a holnapra várt tuzoknak:
Van, ki nem adja verebét ezér';
Sok kishitű, kik csak lépést mozognak,

[17] Ld. a regény III. énekének 18. stanzáját; az olasz modellt, vagyis Filicaja *Sonetto all'Italiá*ját maga a költő idézi egy jegyzetben: ibidem, 139.

S nézik, ha nincs-e utjokon veszély –
Szóval, Balázs szerint, a sok filiszter,
A parliment, kormány s Cavour miniszter.

S míg ő legyőzné már a fél világot,
Ezek egyszerre azt mondják: megállj! –
És tétlenül hever sergők soká ott,
Míg jön, nyakukra ül az új király.
S a harcz helyett, miért szivök sovárgott,
Rest béke örvén nő a lomha máj,
Marad nyakán a népnek régi járma
S eloszlik a rajongók édes álma.[18]

Garibaldi „búsan Caprerába tér", serege feloszlik, Balázs keserűen szidja az olaszokat:

Eredj, csinálj makarónit, szalámit,
Elkorcsosult faj, sok czudar here;
Nem féltek-é, hogy a Brutusok, Cátok,
Átkot kiáltnak a sírban reátok![19]

Balázs a többi magyarral együtt persze úgy véli, hogy ha a magyaroknak adott volna ilyen szerencsét a végzet, akkor ők nem hagyták volna abba a harcot, egészen a végső győzelemig. Ennek ellenére kitart azon bús magyar harcostársaival együtt, akik Nolában várakoznak, együtt van Garibaldival újra Szicíliában, majd a második átkelésnél is egészen Aspromontéig.[20] Politikai reményeiben végleg csalódván Balázs kétségbeesetten csavarog Itáliában, az olasz irodalom (Dante, Petrarca, Tasso) és művészet óriásaival vigasztalja magát. Ott hagyott szerelme után vágyakozik, akit azonosít Dante Beatricéjével, ám ez az álma is szertefoszlik, mert Nápolyban találkozik egy gyerekkori barátjával, aki nemrég vette feleségül Etelkát és éppen nászúton vannak. Kétségbeesetten menekül Róma felé, de ott is csak Poggio Bracciolini híres látomásában részesül, a megölt óriásként elterülő városról.[21]

---

[18] Ibidem, 86–87.
[19] Ibidem, 88.
[20] Vö. Lukács Lajos, *Az olaszországi magyar légió története és anyakönyvei, 1860–1867,* Budapest, Akadémiai, 1986.
[21] Ebben az esetben is maga a költő hivatkozik szövegmodelljére a függelékben: Arany, *A délibábok hőse,* 140.

És a kelő nap már úton találja.
Romába tér. – A pusztult Campagna,
Kiélt vidék életnélküli tája,
Kopár mezők, egy-egy ledőlt tanya,
Csatangoló pásztor nép méla nyája,
Nagy multak elsötétült alkonya,
Letünt dicsőség, lassan összeomló
Romok: kedélyéhez mind oly hasonló.

Elérte Rómát. Lábánál terűle
Az egykor büszke Urbs, most: holt gigász;
Korcs nemzedék, mint légyraj, dong körűle,
Világot kardja többé nem igáz,
Sem átka. És Balázs el-elmerűle
Mulandóság ködén – majd átczikáz
Szívén szerelmi kín; költői vágyat
Érez lobogni, míg ez is lebágyad.[22]

Nagyon figyelemre méltó a korcs nemzedékre használt „légyraj" metaforája. Véleményem szerint erőteljesen dantei ihletésű, mert hiszen elég emlékeztetni a *Pokol* III. énekének 64–66. sorára, ahol a „heréknek" megfelelő kárhozottak bűnhődnek élő halottként.

Questi sciaurati, che mai non fur vivi,
 erano ignudi, stimolati molto
 da mosconi e da vespe ch'eran ivi.[23]

Az itt bevezetett kép azután még baljósabban tér vissza, amikor a költemény folyamán, egy végül szintén csalódásba torkolló angliai tanulmányút után Balázs hazatér Magyarországra és újra fölkeresi gyermekkora színhelyét a Tisza folyón túl elterülő alföldi pusztaságon.

S vágygyal repülve száll előre lelke,
De a ló nem repül, alig halad;
S a szét csapongó vágyak játszi serge

[22] Ibidem, 96–97.
[23] Vö. Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno,* commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2009, 87–88. Babits fordításában: „E nyomorultak, kik sohasem éltek, / mezítlen voltak s vérük csípve szítták / dongók és darazsak, pokoli férgek." (Alighieri, *Isteni Színjáték,* 560.)

Fáradva, röptiből alább lohad,
Mint légy-raj, a mely oszlopban kerengve
Vonul velök s megint el-elmarad,
Míg végre a szekérre ül körül,
Balázs is hallgatásban elmerül.[24]

A *Pokol* XVII. énekében (49–51) találunk egy másik képet, amely azt a csoportját mutatja be a bűnhődőknek, akiket szintén a legyek kínoznak; ez a „szomorú nép" (gente mesta) a Pokol hetedik körének harmadik bugyrában elhelyezkedő uzsorások. Hiába hessegetik a legyeket:

non altrimenti fan di state i cani
  or col ceffo, or col piė, quando son morsi
  o da pulci o da mosche o da tafani.[25]

A *Pokol*ra való célzást egyértelműsíti, mikor Balázs a Tisza partjára érve sokáig hiába szólítgatja a szomszéd parton részegeskedő révészeket, akik végül nagy káromkodások közepette, emelt díjért átszállítják; a költő „honi Charonoknak" hívja őket. Hősünk tehát definitíve megérkezett az alvilágba, azaz a Tiszántúlra. Egy nagy iványszatba fulladó névnapi ünnepség végén hajdani szerelmének férje, Dezső elcipeli őt, hogy végre bemutassa feleségének; ahogy betántorognak, Dezső rögtön mély álomba merül, a feldühödött szerelmes Balázs pedig gyorsan magáévá akarja tenni hajdani szerelmét – mellesleg megfojtani részegen horkoló vetélytársát –, de Etelka megmenekül, mert a furcsa Dante nem tudja az Édenben megerőszakolni Beatricét, ugyanis hasra esik és ő is részegen elalszik. Ott van tehát a Sárban. Utána még csak öngyilkos sem lesz, s a költő a három felépíthető elbeszéléstípust, vagyis költőit, vitézit, szerelmest végleg szembeállítja a közember által elérhető lehetőséggel. Vagyis megfosztja eddigi hősét az elbeszélhetőség méltóságától.

Ne tarts veszélytől, dicsben meg ne bizzál,
Máskép üt ez ki, mint eszedbe jut.
Nagy férfi nem lészsz s rongy sem. Ritka Caesar,
Kinek beválik az aut-aut, –

[24] Arany, *A délibábok hőse,* 111.

[25] Vö. Alighieri, *La Divina Commedia,* commento di Chiavacci Leonardi, 520. Babits fordításában: „Az ebek nyáron épigy cselekesznek, / orral vagy lábbal, csípéstől ha telten / bolhával, léggyel összeverekesznek." (Alighieri, *Isteni Színjáték,* 614.)

Leszünk bizony: beamter, gazda, csíszár,
Meglakjuk otthon a sáros falut,
És elfelejtünk mindenféle mámort,
Eszményvilágot, Múzsát, Marsot, Ámort.

Ikarust fog, ki fölröpülne napba,
De nem szegi, mikor lehull, nyakát,
Csak elterül alant a lágy iszapba,
Mely tán kotús, de megszokjuk szagát,
Sőt benne végre ismét lábra kapva,
Az ember jól is érzi tán magát,
Nem száll biz' onnan ég felé soha,
De a fekhely különben jó, puha.[26]

Emlékezhetünk, kiket helyez Dante a maga Poklában a sárba. Azokat a Styx sarába ékelődött bűnösöket, akik belülről, életükben elfojtott haraggal éltek, vagyis azokkal az elfojtásokkal mérgezték és ölték végül meg lelküket, és akiket Dante a sivatagi atyáktól eredő és a teológiában és morálfilozófiában karriert befutó „acedia" bűnében marasztalt el (*Inferno,* VII, 121–126):

Fitti nel limo, dicon: „Tristi fummo
  nell'aere dolce che dal sol s'allegra,
  portando dentro accidïoso fummo:
or ci attristiam nella belletta negra".
  Quest' inno si gorgoglian nella strozza,
  chė dir nol posson con parola integra.[27]

Talán nem tévedünk akkor, amikor a byronian, puskinian, Arany János-ian csapongó verses regény mélyén vezérfonálként egy dantei szerkezetet állapítunk meg. Ez így rekonstruálható: az erdőből, tengerből, mocsárból az első ének elé helyezett, átszerkesztett dantei idézetből formált mottó szerint éppen megmenekült hős mintegy megmeneküléssel, üdvözüléssel,

[26] Arany, *A délibábok hőse,* 135.
[27] Vö. Dante Alighieri, *The Divine Comedy, Inferno,* 2. *Commentary,* trans. and comm. by Charles S. Singleton, Princeton, Princeton University Press, 1989, 118–119. Babits fordításában: „S mondják a sárban: »Zordon volt a lelkünk / az édes légben, vidám napsugárban, / mert bellül méla ködöket cipeltünk: / mélázhatunk most a fekete sárban.« / Mondják – vagy inkább gurgulázza torkuk, / mert a fele szó megakad a nyálban." (Alighieri, *Isteni Színjáték,* 577.)

tanulsággal kecsegtető utazásra indul egy fordított túlvilágon; első a Paradicsom, a szerelemé, a második a Purgatórium, a szabadságé, a harmadik a Pokol, a végső bukással.

Ez a végső bukás a hazaérkezés. A Pokol Magyarország. A Purgatórium, ahol még lehetett álmodni a Paradicsomról, Olaszország. A Risorgimento politikai és katonai mozgalmait, Garibaldit, a magyar emigráció tevékenységét és álmait Arany László tanulmányozhatta 1870-ben tett hosszú olaszországi tanulmányútján, illetve minden részletet megtudhatott az addigra már hazatért hajdani '48-as külügyi államtitkártól, majd emigráns diplomatától, Pulszky Ferenctől, akivel Arany és családja a legszorosabb baráti kapcsolatban állott.[28] A Risorgimento szellemét viszont Arany László – az atyja által már elkezdett módon[29] – a korszerű politikai prófétaként is olvasott Dantéból sajátította el. Ám a kiegyezés után Magyarországon – így látta és így sugallja Arany László – az ember életútjának felén már ki sem keveredhetik az erdőből, vagy ha igen, akkor végül is csak a Pokolba juthat.

Egyedüli lehetősége a költőnek ezek után, hogy elhallgat. Arany László viszonylag rövidre szabott életútja felén végleg el is hallgatott.

[28] Ld. Pulszky Ferenc, *Életem és korom,* I–II, s. a r. Oltványi Ambrus, Budapest, Szépirodalmi, 1958.

[29] Vö. Kardos Tibor, Arany Dante-ódája keletkezéséhez. *Filológiai Közlöny,* 1968/1–2, 49–74.

Endre Szkárosi

ACQUE NUOVE, CIELO NUOVO
Topoi geografici e mitologici nella poesia di Endre Ady e Dino Campana

Il presente studio vuol essere un tentativo di dar luogo a un'analisi comparata dell'immaginario poetico di due lirici dell'inizio del XX secolo. I paralleli tra i topoi geografici e mitologici della loro poetica forniscono le basi di tale confronto. Uno dei due è ungherese: Endre Ady, l'altro è italiano: Dino Campana. Benché sia indubbio che Ady è il più grande poeta ungherese del suo tempo (e forse non solo del suo tempo), e anche Campana si sia dimostrato a lungo una delle figure più significative dell'effervescente panorama letterario italiano, sorge un quesito: perché questo collegamento tra di loro nell'analisi, loro che, con tutta probabilità non sapevano della loro reciproca esistenza?

Prima di tutto perché mostra somiglianze essenziali tra l'immaginario poetico di due eminenti figure della protoavanguardia europea, relativamente alla loro struttura e ai loro topoi principali. La poetica di Ady è di importanza cruciale sul piano della modernizzazione del linguaggio poetico ungherese: la gestione intuitiva, associativa della lingua nei suoi primi volumi mostra, oltre al trasporto lirico simbolista e post-simbolista (in modo particolare: *Új versek [Nuove poesie],* 1906; *Vér és arany [Sangue e oro],* 1907; come pure *Az Illés szekerén [Sul carro di Elia],* 1908), analogie assolutamente contemporanee con l'uso della lingua di altri grandi precursori dell'avanguardia che andava maturandosi. La poesia di Campana, che così poco si può far derivare dalla tradizione poetica canonica italiana, radicalmente moderna e per tal motivo così poco interpretabile per la critica letteraria dell'epoca, a lungo hanno provato a descriverla come un

Distinte grazie per Mariarosaria Sciglitano per il suo dedito aiuto nella traduzione del testo e per Tomaso Kemeny per quello nella traduzione dei versi e titoli citati.

tardo adattamento del simbolismo, laddove la tormentata gestione della lingua, spesso alogica, offre chiaramente un'analogia con l'avanguardia poetica contemporanea.

E cos'è, in definitiva, l'immaginario poetico? La fantasia, definibile con difficoltà dal punto di vista concettuale, nel corso del suo funzionamento (e nonostante questa difficoltà di chiarimento razionale) può mobilitare numerose componenti essenziali; così l'immaginario poetico ha diversi contenuti: visioni, immagini, presentimenti che si manifestano anche in episodi visivi, voci, tutti i ricordi, mitologemi e archetipi non sempre coscienti, frammenti di ricordi di atti e gesti, azioni e storie ecc., nonché la combinazione di tutte queste componenti oltremodo ricca e libera nel tempo e nello spazio.

Nello stesso tempo ogni immaginazione e ogni contesto immaginario ha la sua struttura intrinseca e il suo modo di funzionare, attraverso i quali costituisce un particolare sistema organico di relazioni. Così nella storia della poesia e nella sua presenza opera l'inestimabile moltitudine dell'immaginario poetico e tutto questo ha naturalmente contenuti comuni, motivi, strutture comuni o simili, ovvero immagini comuni usate permanentemente, topoi, luoghi comuni *(loci comunes).* Tuttavia, e considerando il risultato poetico finale, questi aspetti comuni o simili – naturalmente – non possono essere mai identici (neanche nel caso di opere che seguono strettamente il principio dell'imitazione più fedele).

Così è possibile che nell'opera di due poeti sufficientemente lontani l'uno dall'altro, se non nel tempo, almeno nello spazio, che non sappiano benché minimamente l'uno dell'altro, ci siano somiglianze e paralleli degni di nota relativamente sia agli episodi tematici ricorrenti sia all'insieme dei motivi sia ai topoi di base e al loro ordine strutturale. Così in Ady come in Campana le immagini poetiche fondamentali e ricorrenti rappresentano i punti di un peculiare triangolo. Nella poetica di Ady uno dei raggruppamenti possibili di alcuni di tali motivi è ipotizzabile in un triangolo *Dio–Morte–Amore,* in base a certi brani delle sue poesie su Dio, sulla morte e sull'amore, aggiungendo, naturalmente, che questi motivi dei temi principali spesso si compongono all'interno di talune poesie. Altre qualità creano analogamente un triangolo con la combinazione dei piani cronologici del *Nuovo,* del *Vecchio* e del *Presente.* Il *Nuovo,* come noto, ha un contenuto inequivocabilmente positivo nella poetica di Ady, e proprio come nel caso delle poetiche post-simboliste e avanguardistiche del tempo, costituisce un valore estetico autonomo nella sua poesia. Il *Vecchio* può

avere parimenti connotazione poetica, positiva o negativa, e questo può cambiare secondo testi e contesti poetici. *Dio,* il *Diavolo* o *Satana,* ovvero l'archetipo del *Nulla,* creano una nuova costruzione a tre poli. *Dio* può apparire in una buona o cattiva identificazione dei valori, come origine dei contenuti positivi o negativi della vita umana, analogamente il *Diavolo.* Per entrambi offre un buon esempio *A Nincsen himnusza.*[1] Il *Nulla,* il *Non c'è* appare, invece, come la mancanza di dimora dell'esistenza, come la sensazione dell'abbandono individuale o nazionale elevata a un livello ontologico.

In ciascuno di questi ipotetici triangoli i rapporti di qualità si avvicendano, si compongono – naturalmente e continuamente – l'uno l'altro, dal momento che i peculiari meccanismi di funzionamento dell'immaginario poetico creano insiemi di versi originali. Il mondo dell'immaginario poetico è dato da archetipi che giocano un ruolo centrale nella poesia in generale.

Nella poetica di Dino Campana i motivi fondamentali, le qualifiche spirituali dell'immaginario di base si regolano, in modo parimenti tipico, in una costruzione definibile triangolare, e sebbene una fertile oscurità, una frequente ambivalenza caratterizzi anche il poeta italiano, si mostra – sotto molti aspetti – un'affinità con il mondo delle sensazioni e dei pensieri di Ady (e di altri poeti dell'epoca). I valori di questi topoi poetici collocati nel loro triangolo sono più stabili, più univoci, o per lo meno non così ambivalenti come nel caso del poeta ungherese. Così anche in Campana si può ritrovare – univocamente e tipicamente – il sistema delle relazioni di base *Vecchio–Nuovo–Presente;* nel poeta, tuttavia, oltre al contenuto di valori orientato verso il futuro, inequivocabilmente positivo del *Nuovo,* anche il *Vecchio* è costante portatore di valori: rievoca regolarmente qualità e contenuti orfico-misterici. Allo stesso modo inequivocabile anche la connotazione del *Presente:* rispetto a Ady, nel quale oltre alla forte attitudine critica, c'è una certa ambivalenza che può accompagnare anche questo strato temporale elevato a simbolo, in Campana il *Presente* è da identificarsi univocamente e inequivocabilmente con il *Male,* il terreno della vita svuotato e impossibile da percorrere oltre.

[1] *A Nincsen himnusza (L'inno del niente). Ady, Az Illés szekerén (Sul carro di Elia),* 1908. In *Ady Endre Összes versei (Tutte le poesie di Endre Ady),* Budapest, Magyar Helikon, 1968, 207. Tutte le citazioni di Ady provengono da questa edizione nella traduzione di Tomaso Kemeny.

In Campana un'altra struttura immaginativa triangolare ricorrente viene creata dal *Dolore* (fisico e/o spirituale) che in modo interessante si presenta sempre nel dominio temporale del *Presente,* dall'*Estasi,* la condizione di incoscienza, sempre legata al *Futuro,* come pure dalla *Bellezza* fisico-corporea originata dall'essere umano, dalla natura o da forme cosmiche percettibili (l'orizzonte marino o terrestre, la notte ecc.), che offre come via d'uscita una sorta di sintesi della tensione tra il presente valutato criticamente e vissuto come realtà brutale e il futuro potenzialmente vivibile come totale stato di incoscienza. Si ha a che fare, quindi, con strutture immaginative evidentemente complesse, nelle quali si articolano in modo multiforme i piani temporali, i contenuti corporei ed esistenziali, nonché le connotazioni concettuali-estetiche.

In entrambi i poeti, oltre alle qualità di base, così formalizzabili, si possono riscontrare diverse analogie nel modo di vedere, nella percezione del mondo e nei relativi strumenti espressivi o, più semplicemente, nel linguaggio poetico. Così in entrambi c'è un'immagine di desiderio quasi onirica, ricorrente, che si manifesta di continuo, che oltre a una realtà condizionata dalla cornice nazionale dell'esistenza, del pensiero e del mondo della coscienza si orienta verso il raggiungimento di un più ampio e alto mondo spirituale. In modo imprescindibile, anzi, proprio come conseguenza di questa esigenza spirituale-esistenziale, nell'immaginario di entrambi, operano un estro e un'ispirazione extraterritoriali, esotici, che oltrepassano i limiti del pensiero e dell'identità intellettuale europea. La lingua, che materializza nell'espressione poetica tutto ciò, è caratterizzata in entrambi da molti tratti simili: un linguaggio vigoroso e teso, tormentato, una sintassi spesso frammentata, un peculiare uso della parola, la ripetizione spesso ostinata di certe parole, strutture di parole, locuzioni, motivi, frammenti dell'immaginario e del ricordo. In Campana il principio strutturale della ripetizione progressiva diventa un processo quasi consolidato e inconfondibile e al significato distintamente poetico della ripetizione (particolarmente nelle prime composizioni) rinviano anche le parodie di Frigyes Karinthy ben note al pubblico ungherese.[2] Allo

[2] Parodie dei versi di Ady scritte da Frigyes Karinthy: *Moslék-ország (Il paese-pastone), Zápolya úr vallatása (L'interrogatorio del signor Zápolya), Leköpöm a múltat (Sputo sul passato)* e soprattutto: *Törpe-fejűek (Quelli dalla testa di nano).* In Karinthy Frigyes, *Így írtok ti (Così scrivete voi),* I, Budapest, Szépirodalmi, 1973, 15–17.

stesso modo, nel linguaggio poetico di entrambi, ha un ruolo importante l'armonia robusta, alle volte barbara, alle volte mistica.

C'è tuttavia nel loro immaginario poetico una certa somiglianza strutturale sorprendentemente profonda che si basa su topoi geografici e mitologici consolidati posti al centro del modo di vedere e di pensare del poeta. Questa struttura di motivi spirituali – parimenti immaginabile in forma triangolare – ha *tre assi principali:* uno è la dimensione *orizzontale del luogo e dello spazio,* un altro è quello *temporale,* ossia la dimensione *storica, archetipica e utopistica,* il terzo invece è la dimensione *concettuale,* che porta valori peculiari e connotazioni caratteristiche per lo più consolidate.

Le immagini poetiche di carattere geografico hanno tre perni in Ady: da una parte c'è l'Ungheria, la *patria,* la cui connotazione porta contenuti critici e quasi esclusivamente negativi, angoscianti dal punto di vista sentimentale; allo stesso modo connota il *Presente,* eredità e situazione storica e fatale assenza di orizzonte, in altre parole l'opprimente assenza di prospettiva, il suo valore consolidato è il *Male.* Dall'altra c'è *Parigi,* topos ben noto assurto a simbolo, che significa il desiderio che supera il Presente, la brama e la promessa del *Futuro,* allo stesso modo anche il personale, spirituale e vitale rifugio dal mondo, rifugio dal «senza dimora-esperienza» vissuta in contesto sia nazionale che universale, e anche dal mondo *delle nevrosi individuali e collettive.* Ma significa anche – imprescindibilmente – la promessa del *Nuovo* latore dell'autonomia dei valori. Il terzo topos geografico consolidato – che è anche il più enigmatico – indica la qualità poetica peculiare del *mito dell'Oriente.* Quest'ultimo, nell'asse temporale, corrisponde univocamente al *Vecchio* e al *Passato,* e porta tuttavia anche l'immaginazione e la sensazione dell'*atemporalità.* Duplice connotazione esistenziale ed etica: in generale rappresenta il vitalismo del paganesimo, indica una via d'uscita dallo sfinimento morale-spirituale della realtà contemporanea e dalla depressione morale a essa legata, ma in molti casi suggerisce anche una connotazione negativa del *Male* legato al passato e anche all'eredità storica che determina l'esistenza del presente. Talvolta, tuttavia, può portare anche un'ispirazione positiva della nostalgia di una pace immobile – per esempio, *Álom egy méhesről* o *Hazamegyek a falumba.*[3]

[3] *Sogno di un vespaio, Vado a casa al mio villaggio.* Ady, *Vér és arany (Sangue e oro),* 1907. In *Ady Endre Összes versei,* 140, 131.

Nel mondo poetico di Campana questa stessa triplicità si differenzia in certo qual modo, ma appare con somigliante intensità in topoi geografici funzionali. Nel mondo immaginario di Campana, come punto di partenza, il concetto e la qualifica poetica dell'Italia, ossia della *patria*, mostrano analogamente un giudizio critico radicale: la «patria» del *Presente* è in modo più univoco il *Male,* la terra e la realtà dell'essere senza dimora, dell'assenza di orizzonte, dell'assenza di prospettiva. Il suo patrimonio immaginario e la sua visione assurta a mito del Sud-America corrispondono in lui, tuttavia, al *Nuovo,* latore di un valore autonomo, al *Futuro* che apre orizzonti visivi e spirituali, la qual cosa – come Parigi nel caso di Ady – vale a simboleggiare anche una via d'uscita dal fallimento autentico della realtà contemporanea. In Campana a questo topos geografico si collegano il sentimento e l'immagine del vitalismo un po' criptico, portatore di nuove energie, che suggerisce il senso di patria. Considerando l'asse temporale in Campana il topos che corrisponde al *Vecchio* è il *mito germanico,* latore di valori morali, delicati, pieni di sfumature del *Passato* (che nella mitologia poetica di Ady sono da una parte i primordi del cristianesimo ungherese, dall'altra corrispondono ai mitologemi dell'Antico Testamento). Il mito germanico di Campana – inteso in senso morale – ebbe pesanti conseguenze politiche (i *Canti Orfici* sono usciti nel 1914).[4] Campana definisce il suo volume, nell'audace sottotitolo dei *Canti Orfici* in tedesco: «La tragedia dell'ultimo germano d'Italia».[5] Sulla scorta delle straordinarie taglienti critiche politiche si affrettò a mettere per iscritto che tutto questo lo pensava in senso morale: il germano è presso di lui il rappresentante «ideale non reale» della più alta moralità, che – secondo la nozione poetica della più alta moralità – è stato anche la causa dell'estinzione italica delle stirpi germaniche, ovvero della loro assimilazione e scomparsa. In questo, quale più alto esempio morale – quasi anche a certificare il carattere simbolico del mitologema germanico

[4] Dino Campana, *Canti Orfici. Die Tragödie des Letzten Germanen in Italien,* Marradi, Tipografia Ravalli, 1914. Seconda edizione: Firenze, Vallecchi, 1928. Terza edizione critica a cura di Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1941. Gli altri riferimenti provengono dai *Canti Orfici* commentati da Fiorenza Ceragioli, Vallecchi, 1985, nonché dall'edizione del 1989 che comprende tutta l'opera di Campana curata da Sebastiano Vassalli e Carlo Fini: Dino Campana, *Opere. Canti Orfici, Versi e scritti sparsi pubblicati in vita, Inediti,* Milano, Editori Associati.

[5] *Die Tragödie des letzten Germanen in Italien.* V. nota 4.

– cita in certo qual modo a sorpresa i nomi di Dante, Leopardi e del pittore Segantini nella lettera, divenuta famosa, scritta a Emilio Cecchi.[6]

I contenuti comuni delle strutture topografiche tracciate sopra vengono delineati naturalmente da soluzioni poetiche individuali. Così la critica sociale radicale, l'assenza di orizzonte e la mancanza di valori morali in Ady – naturalmente insieme a molti altri elementi – si manifesta nel mitologema individuale del «paese-traghetto» tra Est e Ovest, simboleggiando anche il senso dell'universale essere senza patria. I motivi decisamente rurali proiettano il tipico, oppressivo provincialismo intellettuale che caratterizza il *Presente:* il «Maggese magiaro», assurto a mito, le erbacce, il pozzo, la riva del Tibisco, le «mani ruvide» ecc.[7] risultano come requisiti poetici della fatale arretratezza dell'Ungheria. A tutto questo appartiene naturalmente il fatto ben noto che nella concezione della letteratura ungherese ha una lunga tradizione il cosiddetto amore flagellante per la patria, ossia il dualismo spesso schizoide del reale rapporto con la «patria», in cui si accompagnano l'amor di patria e, proprio per mezzo di esso, la critica spietata ed esasperata. Questo filo della tradizione a un primo approccio sembra essersi staccato almeno all'epoca delle Riforme e di Kölcsey, in realtà tuttavia – e proprio anche nominando Kölcsey – all'epoca di Zrínyi e di sicuro anche oltre.

Nel caso di Campana la situazione, se possibile, è anche più difficile, dal momento che nella poetica italica, soprattutto nel senso comune consacrato da una critica letteraria istituzionalizzata, questo filo della tradizione – anche per cause storiche – è notevolmente più sottile. Così, quando in uno dei componimenti inediti di Campana in vita (alla lettera) tra parentesi, quasi accidentalmente chiama l'Italia «putrida patria»,[8] il rischio e il peso spirituale e morale del gesto verbale sono, se possibile, anche più grandi. Nel riferimento al presente, vissuto a un livello più simbolico, evoca

[6] «Ora io dissi *die tragödie des letzten germanen in Italien* mostrando di aver nel libro conservato la purezza morale del Germano (ideale non reale) che è stata la causa della loro morte in Italia. Ma io dicevo ciò in senso imperialistico e idealistico, non naturalistico. (Cercavo idealmente una patria non avendone.) Il germano preso come rappresentante del tipo morale superiore (Dante Leopardi Segantini).» Cfr. Dino Campana, *Le mie lettere sono fatte per essere bruciate,* Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1978, 38; Campana, *Canti Orfici*, a cura di Ceragioli, xviii–xix.

[7] *A magyar Ugaron (Sul Maggese magiaro),* nonché *A Tisza-parton (In riva al Tibisco).* Ady, *Új versek (Nuove poesie),* 1906. In *Ady Endre Összes versei,* 33, 26.

[8] «E' questo che io voglio e lancerei / Le navi colossali / Verso il paese nuovo (non putrida patria)» (*Ho scritto. Si chiuse in una grotta.* In Campana, *Opere,* 189).

poeticamente la stessa sensazione – percepita in una stanza simbolica – anche «l'odor di putredine».[9]

La critica sociale radicale del poeta italiano si concentra su due momenti ricorrenti, di valore indicativo, del contesto poetico. Uno significa il rifiuto nauseato della poesia e del ruolo del poeta, il gesto poetico che si riferisce allo svuotamento della cultura, all'effetto distruttivo della tradizione istituzionalizzata, della dittatura accademica, secondo il suo approccio. L'altro aspetto è il sistema di convenzioni iconografato attraverso le istituzioni religiose, il repertorio e i motivi conduttori religiosi consacrati (amici, le zuccherine lacrime di Maria ecc.), che appare come ostacolo alle nuove energie vitali, a una basilarmente nuova cultura vitale e alla vita universale.[10] In questo frangente italico il riferimento particolarmente pericoloso ai tabù, nonché la citazione negativa – di certo non assolutamente sconosciuta – dell'immagine della patria totalmente deteriorata dal punto di vista morale, è uno degli elementi fondamentali di partenza della poetica di Campana. Questo approccio rivela una certa fondatezza per quel che riguarda il fatto che la critica radicalmente anticlericale e antiaccademica non è assolutamente rara per l'epoca, basta pensare al giudizio – crudo, ma meditato – dei futuristi tra l'altro non così lontano da Campana.

E su questo punto la critica verso la nazione del poeta ungherese e di quello italiano concordano tipicamente: l'assenza di prospettiva, il restringimento dell'orizzonte spirituale e sociale causa un opprimente provincialismo intellettuale. Il riconoscimento di questa circostanza e la stessa esperienza appare nelle connessioni dell'immaginario poetico, nelle immagini, nei colori, negli aspetti visionari, negli elementi di base ricorrenti. In questo punto appaiono insieme, in modo interessante, la visione di Ady in *A rég-halottak pusztáján:* «Napverte pusztán, lila ég alatt / Lángol a vörhenyes homok. / Egy óriás, tüzes kemence / A puszta […]»)[11] e l'orizzonte sdoppiato di Campana («[…] il cuor non sazio e non

[9] «[…] c'è / nella stanza un odor di putredine […]» (*L'invetriata.* In Campana, *Canti Orfici*, a cura di Ceragioli, 87–88).

[10] «Oh avere un cielo nuovo, un cielo puro / Dal sangue *d'angoli ambigui* / Senza *le zuccherine lacrime di Maria* / Un cielo metallico ardente di vertigine / Senza *i miasmi putridi dei poeti* e delle fanciulle / […] un cielo dove / *Frati e poeti non abbiano fatto / La tana come I vermi* […]» (*Ho scritto. Si chiuse in una grotta.* In Campana, *Opere,* 188; parti evidenziate da me).

[11] «Nella pusta assolata, sotto un cielo viola / Flagra la sabbia rossigna. / Un colossale

pentito / Volge a un'ambigua primavera in viole / Lontane sopra il cielo impallidito.»)[12], in cui si apre una più ampia prospettiva dietro un vicino cielo che si chiude.

Dalla realtà di un opprimente provincialismo intellettuale e sociale offre una via d'uscita il topos di una prospettiva regionale, diversa dalla patria, assurto a mito: *Parigi* in Ady, *Sud-America* in Campana. La via d'uscita dalla depressione individuale e collettiva porta verso la patria di una più alta, sottile umanità, che in ambedue i poeti è caratterizzata da un *autentico ideale di modernità* e dal valore, divenuto autonomo, della novità. Per Ady Parigi, il suo rifugio, la selva Baconia, si trasforma – tra l'altro – in un mitologema: un vero desiderio di rottura con la psicotica esperienza reale, la nostalgia della realizzabile libertà individuale permea questo topos geografico.[13] L'ideale di novità di *Új vizeken járok*[14] è naturalmente legato a una qualità valida in generale, assiomatica, ma l'origine – e spesso anche la risonanza frequente dell'esperienza della modernità – è legata a Parigi, come luogo ideale ma sostenibile in cui si possono realizzare la libertà individuale e collettiva, la pace dello spirito, il sogno sovranazionale della *patria universale*. Come tale anche la visione di Campana del Sud-America (riflessa sul piano poetico) si basa su esperienze e rivelazioni personali.

Ma proprio la sublimazione poetica delle esperienze concrete, la trasformazione linguistica e visiva, che è la base di ogni poetica importante, nel caso di Campana apre all'uomo il sogno di nuove energie, di nuove prospettive ultraterrene di istinti vitali, che in questo modo esula dall'impero ormai esausto della cultura, dello stile di vita, dell'insieme delle forme di pensiero e intellettuali europei. In questa nuova prospettiva prende forma una dimensione dell'essere più umana e sensibile, una sorta di *moderna ancestralità*. Non è possibile che questa concezione vitale – che sembra un paradosso per l'approccio tradizionale – ci sia sconosciuta, dal momento che proprio anche le prime composizioni radicalmente moderne di Ady

---

cocente catino / La puszta. E io m'affanno, / e io m'affanno, m'affanno.» (*A rég-halottak pusztáján [Nella pusta dei defunti in tempi lontani]*. Ady, *Vér és arany,* 1907. In *Ady Endre Összes versei,* 70.)

[12] *Vi amai nella città dove per sole.* In Campana, *Canti Orfici,* a cura di Ceragioli, 223.

[13] *Páris, az én Bakonyom (Parigi, la mia selva natale).* Ady, *Vér és arany.* In *Ady Endre Összes versei,* 84–85.

[14] *Solco acque nuove.* Ady, *Új versek.* Ibidem, 59–60.

ne risentono: basta pensare, in tal senso, alla dicotomia dal valore simbolico Tibisco–Gange (*A Tisza-parton*[15]), insieme a un verso qualsiasi del sogno di Parigi (*Este a Bois-ban, A Gare de l'Est-en, A Szajna partján,*[16] *Párizsban járt az ősz, Páris, az én Bakonyom*[17] ecc.).

Oltre ai relativamente ben noti e spesso menzionati versi di tema sudamericano (*Viaggio a Montevideo, Pampa*[18] ecc.) i topoi sudamericani, basati su una ricchezza di motivi, specificano pienamente l'immaginario poetico di Campana. Ma a caratterizzarlo in modo analogo è anche la peculiare tavolozza della sua poetica, basata su impressioni ed esperienze avute lì. Vi si riferisce anche il frequente ricorrere delle sfumature del viola e dell'arancione (questo, tra l'altro, non è estraneo neanche alla prassi europea di gusto post-simbolista e d'Art Nouveau che risale alle dottrine sui colori complementari di Delacroix), che ha a che vedere anche con la nuova funzionalità poetica della luce e dell'illuminazione (che parimenti non è sconosciuta nei nuovi orientamenti artistici del tempo, qui è sufficiente pensare alle opere metafisiche contemporanee di De Chirico o all'uso del colore dei pittori futuristi, soprattutto Carrà e Russolo). Simile significato hanno il colore e la luce anche nelle poesie contemporanee di Ady, come – fra l'altro – nella già citata *A rég-halottak pusztáján* il giallo del sole, il viola e il rossastro o la porpora in *Az ős Kaján.*[19]

L'impero dei sogni fatto percepire poeticamente dalle nuove prospettive, assurto a mito anche dal punto di vista geografico, come in parte già menzionato, rappresenta anche il *rifugio* umano dalle angosce individuali e sociali integrate nel Destino, nel Fato. In tal frangente è il mare – acqua dotata di contenuti visivi mitici e concreti – a condurre verso il rifugio, nel caso di Campana; acqua che di certo anche nella poetica di Ady svolge un ruolo significativo (*Új vizeken járok,*[20] *Az utolsó hajók*[21] ecc.). Di particolare interesse da questo punto di vista la poesia monumentale di Campana, *Genova*[22] che chiude i *Canti Orfici,* in cui l'archetipia poetica del

[15] *In riva al Tibisco.* V. nota 7.
[16] *La sera nel Bois, Alla Gare de l'Est, In riva alla Senna.* Ady, *Új versek.* Ibidem, 40, 41, 43.
[17] *L'autunno è stato a Parigi, Parigi, la mia selva natale.* Ady, *Vér és arany.* Ibidem, 64–65, nonché 84–85.
[18] In Campana, *Canti Orfici,* a cura di Ceragioli, 171–177, nonché 243–251.
[19] *Il Caino primigenio.* Ady, *Vér és arany.* In *Ady Endre Összes versei,* 94–95.
[20] *Solco acque nuove.* V. nota 14.
[21] *Le ultime navi.* Ady, *Az utolsó hajók (Le ultime navi),* 1923. Ibidem, 828.

porto viene impregnata da contenuti moderni. Così l'immagine del porto marittimo, costruzione umana che lega la terra all'acqua, che nella poesia europea è quasi sempre stato il luogo simbolico dei momenti determinanti della partenza e dell'arrivo, nella poesia di Campana si popola di «navi colossali», oceaniche, e del brulichio a esse legato, e queste navi partono per orizzonti infiniti, che rappresentano le nuove prospettive dell'uomo. Questa nostalgia delle dimensioni universali, il desiderio di rottura, di fuga, di evasione celano la risoluta speranza della nuova, moderna patria. «Oh avere un cielo nuovo [...] / Un cielo metallico ardente di vertigine», scrive Campana in versi già citati senza titolo.[23]

I contenuti simili del mito dell'*Oriente* per Ady e di quello *germanico* per Campana, rinviano alle fonti mitologiche ed enigmatiche della loro poetica e rappresentano le fondamenta morali delle loro esigenze di vita. In Ady si possono notare i motivi di base e la polivalenza dei topoi. L'immagine dell'*Occidente* assurta a simbolo porta per esempio il contenuto positivo della patria moderna e dell'individualità creativa (topos Parigi), ma la debolezza serve anche da modello al collettivo esaurimento intellettuale. In tal senso la religione, la moralità – contrapposta al topos del vitale barbaro orientale – che compare come sinonimo del motivo della debolezza e la decadenza generale dei sensi sono momenti determinanti.

Di fronte a questo, il *mito dell'Oriente* in Ady porta contenuti prevalentemente positivi, compare come fonte di energia primordiale, di forza barbara, come evidenza mitica dell'armonia originale, della vita ancestrale. Di questo dà un chiaro esempio nel più volte citato *A Tisza-parton* il contrasto culturale tra il Tibisco e il Gange, in cui quest'ultimo simboleggia l'armonia ancestrale e la vitalità raffinata e cosmica («finom remegések: az erőm» – «Sottili vibrazioni: la mia forza»), il fiume ungherese appare come polo opposto, che conduce ai ben noti motivi dell'arretratezza e del provincialismo est-europei, dell'attuale barbarie («Gémes kút, malomalja, fokos» – «Pozzo ad altalena, gradini del mulino, acce fokos»). Allo stesso modo uno dei passi di *Az ős Kaján:*[24] «Szent Kelet vesztett boldogsága» («La letizia perduta del santo Oriente») esprime con emblematica validità il significato e l'importanza della componente orientale dell'immagina-

[22] In Campana, *Canti Orfici,* a cura di Ceragioli, 315–330.
[23] V. nota 10.
[24] V. nota 19.

rio poetico di Ady, passo che così consacra il topos orientale come mito poetico, come riserva spirituale delle energie vitali.

In Campana il *mito germanico* trova posto anche nella composizione del titolo della grande creazione poetica dei *Canti Orfici.* Sotto il titolo italo-latino – che connota comunque contenuti elevati e che cita l'origine mitologica, ancestrale della poesia – pone un sottotitolo tedesco già analizzato *(Die Tragödie des letzten Germanen in Italien),* l'intero volume invece è chiuso da un colophon in lingua inglese preso in prestito da Walt Whitman («They were all torn and covered with the boy's blood»), che rievoca un mitologema preso sì da una poesia moderna, ma che risale quasi a orizzonti primordiali (secondo cui il sangue della vittima cade sulla testa dell'assassino). Così la struttura del titolo nella sua complessità unisce il modernismo e le prospettive di tempi arcaici. Quindi, secondo il concetto espresso, nella già citata lettera del poeta, scritta a Emilio Cecchi,[25] il germanico figura come esponente della più alta moralità nel sistema dell'immaginario poetico, e proprio questa più alta moralità è anche la ragione dell'estinzione della razza (in Italia). L'interpretazione di Campana si sposa in modo straordinario con la testimonianza di quei versi di Ady, in cui la religiosità e la squisita moralità che l'accompagna, è attributo poetico della vulnerabilità morale e della debolezza umana nei confronti della vita, contrapposta alla forza vitale barbara rappresentata dal paganesimo di origine orientale, posto in ruolo cultuale.[26]

Quindi in Campana l'esigenza morale di sottrarsi alla realtà svuotata dal punto di vista intellettuale e morale («Cercavo idealmente una patria non avendone»),[27] porta lontano nel tempo, al mito germanico (mentre risveglia anche le associazioni spaziali del topos fondamentalmente mitico), contemporaneamente questo stesso impeto porta lontano nello spazio geografico con il mitologema del Sud-America. Così entrambi i mitologemi hanno un proprio carattere geografico, nonché mitologico, e questi si legano l'uno all'altro con intensità e significato poetico variabili e specifici.

Così, insomma, per i due poeti si può sintetizzare il sistema di relazioni complesso, ma chiaro del topos geografico e di quello mitologico e delle

[25] V. nota 6.

[26] Fra gli altri: *Szent Margit legendája (La leggenda di Santa Margherita)* e *Mammon szerzetes zsoltára (Il salmo liturgico del monaco Mammona).* Ady, *Vér és arany.* In *Ady Endre Összes versei,* 83, nonché 116–117.

[27] Nella già citata lettera scritta a Emilio Cecchi. V. nota 6.

loro funzioni. Tra i mitologemi di base che simboleggiano i contenuti fondamentalmente vitali, l'*Oriente* di Ady si colloca lontano sia nello spazio che nel tempo, mentre il *Sud-America* di Campana porta lontano solo nello spazio, ma nel tempo connota una realtà contemporanea. Nel mondo dei mitologemi di base che poetizzano fonti fondamentalmente morali e spirituali la *Parigi* di Ady è vicina nello spazio e nel tempo, mentre l'ideale *germanico* di Campana porta lontano solo nel tempo, ma è anch'esso vicino in senso geografico.

Anche in un altro accoppiamento la concezione dell'*Oriente* di Ady e quella *germanica* di Campana operano a livello mitologico e mostrano parallelismi nella dimensione morale. I motivi dell'*Oriente* e del *Sud-America* – per il loro esotico rivolgersi al di fuori dell'Europa – sul piano geografico mostrano un parallelismo, funzionalizzato dal punto di vista poetico nella sfera esistenza-vita. Nello stesso modo in sostanza si caratterizza anche il parallelo *Parigi – Sud-America* (quest'ultimo, come in precedenza emerso, oltre che sul piano morale ha una funzione anche sul piano ontologico). Mentre, infine, il mitologema-parallelo *Parigi – germanico* (come argomento teleologico da una parte della novità, dall'altra della purezza) si può interpretare a livello mitologico e visualizza contemporaneamente contenuti morali ed esistenziali.

Alla luce di tutto questo, anche le differenze di tempo minime degli esordi di Ady e Campana danno luogo a interessanti considerazioni. In entrambi è evidente l'impostazione post-simbolista, componente che ha influenzato a lungo l'interpretazione critica di entrambi, un po' unilateralmente. Nel modo di vedere di entrambi i poeti, nei loro strumenti poetici e nella loro lingua, si manifesta chiaramente, allo stesso tempo, l'ispirazione della protoavanguardia, quella specie di sensibilità radicalmente nuova che negli anni del primo Ady ispira anche figure determinanti della poesia europea. Negli anni degli esordi del Campana, invece (all'inizio degli anni dieci) i primi movimenti di avanguardia operano con poetiche già definite, e significano per lui talvolta un influsso decisivo, talvolta un rapporto di collaborazione. Il rapporto tra assonanze e delicate differenze è caratterizzato dal fatto che, mentre Campana è decisamente un poeta di ispirazione post-rimbaudiana (la critica insensibile ha anche provato a lungo a metterlo da parte come un tardo Rimbaud), ed è anche contemporaneo dei futuristi, Ady riflette in sé, piuttosto, l'immagine del poeta

post-baudelaireiano, la cui attività nel tempo coincide quasi completamente con quella di Apollinaire.[28]

Oltre ai tratti che indicano una analoga direzione di orientamento spirituale, sicuramente anche i numerosi rapporti tra l'Ungheria e l'Italia nel tempo svolgono un ruolo nel fatto che nell'immaginario dei due poeti si sono consolidati alcuni topoi mitologici e geografici almeno funzionalmente paragonabili, per molti aspetti analoghi, divenuti elemento fondamentale della loro poetica e del loro linguaggio poetico. *Nei rapporti di questi strumenti linguistici e immaginari può apparire un'intenzione poetica simile: una via d'uscita dall'inquadramento sempre più privo di orizzonte e definito a livello nazionale del pensiero, dell'esistenza, dell'immaginazione e dell'identità spirituale e un profilarsi poetico di una umanità compiuta, universale.* Così entrambi diventano poeti del paradosso eroico della moderna ancestralità. L'arcaismo orfico e la modernità della *novitas* non si realizzano poeticamente solo nel complesso insieme mitologico di base germanico e sudamericano di Campana, ma anche in Ady nello spazio universale del culto della novità, che pone al centro il mitologema di Parigi, e del personale, speciale orfismo che si nutre di motivi del mito dell'Oriente (Gange, Sacro Oriente, paganesimo). Il significato straordinario della novità nei due poeti – compresa anche come indispensabile componente organica di vita e di poesia – si colloca nelle relazioni di un principio di umanità ad ampio raggio quasi sconfinato nel tempo e nello spazio, il quale principio sostanzialmente si estende fin dagli inizi alle prospettive di un futuro intuito, attraente eppure enigmatico.

---

[28] Un'analisi a parte potrebbe approfondire il tema del perché la sensibilità dei primi anni del periodo maturo dei due poeti, nemmeno così lontana, porta su percorsi dal contenuto poetico sostanzialmente differente, per motivi storici, sociali, linguistici, culturali e individuali.

Fábián Zsuzsanna

SZÁZ ÉVES KŐRÖSI SÁNDOR OLASZ–MAGYAR NAGYSZÓTÁRA

Király Erzsébet ünnepi köszöntésére egy kerek évfordulóját betöltő munka elemzését választottam: első olasz–magyar nagyszótárunk szerzőjét, Kőrösi Sándort ugyanis ünnepeltünkhöz hasonlóan a jeles Zrínyi-kutatók között is számon tartjuk.

1. Száz éves az első olasz–magyar nagyszótár

Száz éve, 1912-ben jelent meg első olasz–magyar nagyszótárunk. S mivel az azóta eltelt évszázadban az említetten kívül csak egy másik ilyen, Herczeg Gyuláé készült el,[1] az évforduló mindenképpen méltó a megemlékezésre.

2. Kőrösi Sándor élete és munkássága

Első nagyszótárunk szerzője Kőrösi (Reich) Sándor, kinek névváltoztatásában[2] nyilván jelentős szerepet játszott, hogy 1857. június 27-én Nagykőrösön[3] született. Testvére a szintén neves tanárrá lett Kőrösi Henrik

[1] Herczeg Gyula, *Olasz–magyar szótár,* I–II, Budapest, Akadémiai, 1952; átdolgozások: 1967, 1978.
[2] 1880-ban történt; szülei Reich Zsigmond és Goldhammer Mária voltak. A Kőrösire vonatkozó életrajzi adatok a következő forrásokból származnak: Szinnyei József, *Magyar írók élete és munkái,* VII, Budapest, 1900, 124–126; Gulyás Pál, *Magyar írók élete és munkái,* XVII, Budapest, Argumentum–MTA, 1995, 510–511; *Magyar Életrajzi Lexikon,* Budapest, Akadémiai, 1967, 1005; *Új magyar életrajzi lexikon,* III, Budapest, Magyar Könyvklub, 2002, 1190; *Révai nagy lexikona,* XII, Budapest, Révai Testvérek, 1915, 178; XXI, 1935, 526; Oskar von Krücken – Imre Parlagi, *Das geistige Ungarn,* Wien–Leipzig, Braumüller, 1918,

(1859–1930).[4] Édesapjuk kántor-tanítóként szerény körülmények között tartotta el a családot. Rimaszombati, majd jászberényi tanulmányai végeztével Sándor a pesti egyetemre iratkozott be, de tanulmányait (az édesapja 1875-ben bekövetkezett halála után jelentkező megélhetési nehézségek miatt) 1880-ig csak megszakításokkal tudta folytatni; ettől az évtől kezdve azonban „kényelmes nevelői álláshoz jutott", s immár folyamatosan végezhette az egyetemet. Nyelvészeti érdeklődése már ekkor megmutatkozott, Budenz József és Simonyi Zsigmond is tanára volt. 1881-től tagja volt a Tanárképző Intézet gyakorlóiskolájának; itt Kármán Mór hatott fejlődésére. 1883-ban német nyelvből és irodalomból letette a tanári vizsgát. Ugyanebben az évben[5] állami ösztöndíjjal 8 hónapra[6] Olaszországba utazott olasz nyelvismeretei tökéletesítése és olasz diploma megszerzése céljából,[7] ez volt ugyanis a feltétele a minisztérium által szorgalmazott fiumei főgimnáziumi tanári kinevezésének.[8] Itáliai tartózkodása során – Budenz és Szarvas Gábor biztatására – római, firenzei és velencei könyvtárakban gyűjtött anyagot jövevényszó-kutatásaihoz. Rómában megszerzett diplomája birtokában 1884 szeptemberével kinevezték Fiumébe a magyar nyelv és irodalom tanárának, de németet is tanított. 1885 nyarán nyelvtanulási célból újabb két hónapot töltött Olaszországban. Főgimnáziumi tanárkodása mellett 1890–1895 között (magyar és német) óraadó volt a Nauticán, azaz a fiumei Magyar Királyi Tengerészeti Akadémián is.[9] Fest Aladárral megalapította és szerkesztette (1893–1898 között) a *Magyar Tengerpart* című újságot, melynek társtulajdonosa és szerzője is volt.[10] Az akkori

---

86; *Új idők lexikona,* XVI, Budapest, Singer és Wolfner, 1939, 3997; *Ujság,* 1929. márc. 12., 8; márc. 14., 11; *Pesti Hírlap,* 1929. márc. 14., 14; *Pesti Napló,* 1929. márc. 13., 12.

[3] Tévesen Jászberény áll a *Fiume és a magyar-horvát tengerpart,* Budapest, Apollo Irodalmi Intézet, 1897, 138. oldalán.

[4] Királyi tanácsos, tanfelügyelő, a *Néptanítók Lapja* felelős szerkesztője, a III. oszt. Vaskorona-rend, a II. oszt. Polgári hadiéremkereszt és a Signum Laudis tulajdonosa, és számos tudományos társaság tagja (adatok gyászjelentésén, OSZK).

[5] Ez a *Fiume és a magyar-horvát tengerpart,* 1900, 138 adata; Szinnyei és az *Új magyar életrajzi lexikon* 1884-et ír.

[6] Itt köszönöm meg Józsa Juditnak, hogy a fiumei Főgimnázium hivatalos irataiból készített jegyzetei közül a szótárírókra vonatkozókat eljuttatta hozzám.

[7] Ez akkoriban általános gyakorlat volt (ld. Éder Zoltán, Fejezetek a magyar mint idegen nyelv oktatásának történetéből. *Magyar Nyelvőr,* 1983, 309–323.).

[8] A kinevezésével kapcsolatos bonyodalmak leírását ld. *Fiume és a magyar-horvát tengerpart,* 1900, 123. A sok huzavonát (pl. a városi tanács időhúzását) lezárandó végül a miniszter nevezte ki Kőrösit.

[9] Az adatért Horváth József kapitány úrnak mondok köszönetet.

szokásoknak megfelelően részt vett Fiume közéletében.[11] 1900-ban átköltözött a fővárosba,[12] ettől kezdve középiskolai tanár volt. Az István úti gimnáziumban kezdett tanítani, majd 1917-től fogva a Markó utcai állami főreáliskolában töltötte több évtizedes tanárkodásának utolsó éveit. 1918-ig a Kereskedelmi Akadémia akadémiai tagozatán is tanított olasz nyelvet és irodalmat. 1920-ban részt vett a Corvin Mátyás Társaság megalapításában, és közreműködött a társaság folyóiratának szerkesztésében.[13] Munkatársa volt a Révai lexikonnak. Ismert budapesti lakhelyei: 1901/1902: VII. Rottenbiller u. 40.; 1904–1906: VII. Aréna út 70.; 1910: X. Füzér u. 23.; 1914-től haláláig: VII. Thököly út 101.[14]

Fiatalkori arcképe megtalálható a *Magyarország vármegyéi és városai* sorozat *Fiume és a magyar-horvát tengerpart* című kötetének 136. oldalán.

1929. március 9-én éjjel halt meg Budapesten „áldásos életének 72-ik esztendejében, tanári és írói munkássága IX. lusztrumában, hosszú szenvedés és a halotti szentségek ájtatos felvétele után".[15]

Március 13-án a Kerepesi temetőben, a főváros által adományozott díszsírhelyen helyezték örök nyugalomra.[16] A gyászszertartást Bőle Kornél, a Szent Domonkos rend első priorja végezte „fényes segédlettel", a gyász-

---

[10] Itt közölt írásait a következő aláírásokkal szignálta: -i; (k); T.; Vén Mackó (Gulyás Pál, *Magyar írók élete és munkái,* XVII, 510–511).

[11] A magyar tisztviselők életének egyik epizódját idézzük: „Zichy Jenő Fiumében. – Gróf Zichy Jenő tiszteletére […] a tisztviselők egyesületében ötven terítékes banketet rendeztek. Jelen volt Fiume magyarságának szine-java. Többek között ott voltak: dr Gaál Tibor és Csöke Ferenc miniszteri tanácsosok, a polgármester, stb. Az első felköszöntőt Szabó Samu, a tengerészeti akadémia tanára mondta Zichyre. Zichy poharát a magyar egyesületre emelvén, kiemeli, hogy őt tudományos utjában hazafias cél vezérelte. Örömét fejezi ki, hogy itt Fiumében ilyen derék, összetartó hazafiakra talált. Ezután Kőrösi tanár beszélt még." (*Országos Hirlap,* 1898. dec. 17., 6.; az eredeti írásmóddal.)

[12] Talán: „áthelyeztette magát" (*Révai nagy lexikona,* XII, 1915, 178); „nach Budapest versetzt" (Krücken–Parlagi, *Das geistige Ungarn,* 86).

[13] Fried Ilona, A „fiumáner" dallam. Antonio Widmar – Vidmar Antal a kultúrában és a politikában, 617. *Irodalomtörténeti Közlemények,* 1999/5–6, 612–625.

[14] A *Budapesti czim- és lakásjegyzék* adatai.

[15] Az adatok a Széchényi Könyvtárban fellelt, 1929. március 10-én dátumozott gyászjelentésről valók. Halála dátumát – tévesen – a *Magyar Életrajzi Lexikon* 1928. március 13-ra, az *Új idők lexikona* 1928-ra teszi; *Révai nagy lexikona,* XXI. pedig 1929. március 13-at ír.

[16] „Felesége, gyermekei és fivére, Kőrösi Henrik, a Néptanítók lapjának szerkesztője gyászolja" (*Újság,* 1929. márc. 12., 8.). A gyászjelentés szerint felesége neve: Dobriny Lujza, gyermekei: Béla (az ő felesége név nélkül, „menyként" van említve), Margit, Ilma (Oberbauer Józsefné), Edit (Lackner Béláné); unokája: Oberbauer Stefike. Szintén a gyászjelentésen a gyászoló „testvérekről" is szó esik: tehát Henriken kívül más testvére is lehetett.

misét március 14-én tartották a domonkosok Thököly úti templomában. Kőrösi Sándor sírja mind a mai napig megtalálható a Kerepesi temető („Fiumei úti sírkert") 35. parcellájában.[17]

A nekrológok elsősorban azt emelik ki, hogy jeles magyar és olasz nyelvész és író, továbbá kiváló tanár volt.[18]

Munkássága sokrétű, de elsősorban nyelvészeti karakterű.[19] Már olasz ösztöndíjas útja során elkezdte feldolgozni a magyar nyelv olasz jövevényszavait, ezekkel kapcsolatos írásait először a *Magyar Nyelvőr* hasábjain adta közre 1884–1887 között, majd 1892-ben *A Fiumei Főgimnázium Értesítője* egyik különszámaként a teljes anyag egyben is megjelent „A magyar nyelvbéli olasz elemek" címmel. A több mint 300 szófejtés közül később jó néhány tévesnek bizonyult, de – úttörő szerepén túl – Kőrösi érdeme, hogy ő mutatott rá elsőként az észak-olasz területi nyelvváltozatnak a magyar átvételekben való jelentős szerepére. A szintén a *Magyar Nyelvőr*ben 1883-ban több részben (404–406, 454–456, 500–504) megjelent „Élő meg elavult igeképzők" című tanulmányát a Tudományos Akadémia dicsérettel tüntette ki;[20] ebben a denominális képzésről értekezik.

Nagy érdemeket szerzett a fiumei olaszok körében a magyar nyelv olaszul, illetve olaszoknak való oktatásában. Ebből a célból például 1890-ben ifjúsági magyar társalgási kört alapított a gimnáziumban, mely elősegítette, hogy a tanulók a tanórákon kívül is elkezdjék használni a magyar nyelvet.[21] A fiumei magyar nyelvoktatásban játszott szerepéről így ír a Pallas Lexikon: „Ő tőle tanulta a magyar szót Fiume újabb művelt nemzedéke, valamint IV. Ferdinánd toscanai nagyherceg elsőszülött fia, Lipót főherceg és Esterházy Miklós Ernőné grófnő, szül Borghese Camilla hercegnő is".[22] Ezt megerősítik más források is: Kőrösi három éven át volt

[17] A sírhely eredetileg az 55-ös parcellában volt, számunkra ismeretlen okból azután 1942-ben temették át Kőrösit a 35. parcella, 12. sor, 9. helyére (2011 februárjában a névfelirat sajnos már nem olvasható). A temetőtől kapott adatok szerint „foglalkozása: gimnáziumi tanár, vallása: római katolikus, családi állapota: nős, a halál oka: gyomorrák". Az adatok egyeztetésében nyújtott segítségéért Pénzes Kristófnak és Kovács Árpádnak (Kerepesi temető irodái) mondok köszönetet.

[18] Így áll a gyászjelentésen is; továbbá: „egyike a magyar tanári kar díszeinek" (*Pesti Napló,* 1929. márc. 13., 12).

[19] „Kőrösi Sándor nyelvész" – írja az *Új idők lexikona.*

[20] Szinnyei, *Magyar írók élete és munkái,* 124–126; Márffy Oszkár, Recenzió Kőrösi Sándor Olasz–magyar szótáráról, 351. *Katholikus Szemle,* 1913/3, 350–353.

[21] *Fiume és a magyar-horvát tengerpart,* 1900, 124.

[22] *Pallas Lexikon,* X, 1900, 927–928.

Lipót főhercegnek (a későbbi Wölfling Lipótnak) magyar nyelvtanára.[23] A nyelvoktatáshoz kapcsolódik fontos munkája, az olasz nyelven írott magyar nyelvtan,[24] melynek célja a gyakorlati magyar nyelvoktatás elterjesztése volt.[25] A könyv méltatói kiemelik Kőrösinek ezen a téren is úttörő eljárásait: a fiumei magyartankönyv-írók közül először az ő könyvében van informatív előszó (pl. a forrásokról), továbbá – szakítva a deduktív eljárással – elsőként tette szövegközpontúvá az élő nyelv oktatását. Könyvében nagy mennyiségű különböző típusú gyakorlat van, a szókincset és a nyelvtant is mondatokban oktatja. Munkája egyértelműen pozitív fogadtatásban részesült.[26]

Már a fővárosban folytatta munkásságát, amikor megjelent *Az actiók a magyar nyelvtanítás szempontjából* (1901), *Az iskolai és akadémiai helyesírás* (1903), illetve a *Nyelvtani gyakorlókönyv az elemi népiskolák számára*[27] (1905) című munka.

Kőrösi egyéb irányú érdeklődéséről tanúskodik az *Adalékok Fiume néprajzához* (1892), illetve a *Zrínyi és Machiavelli* című terjedelmes összevető tanulmány, melyet a korabeli kritika kedvezően fogadott.[28] Kőrösi korábban és később is foglalkozott Zrínyi munkásságával;[29] ebben a „fá-

---

[23] *Révai nagy lexikona,* XII, 178; *Pesti Hírlap,* 1929. márc. 12., 12.

[24] *Grammatica teorico-pratica della lingua ungherese,* Parte I. *La proposizione semplice,* Budapest, 1891.

[25] Zichy Ágost fiumei kormányzó 1888. november 16-án intéz átiratot a Főgimnázium igazgatójához a Kőrösi-féle magyar nyelvtan jóváhagyásáról. (Az adatért Józsa Juditnak mondok köszönetet.)

[26] Balassa József, Recenzió Kőrösi Sándor Grammatica teorico-pratica ungherese című könyvéről, *Egyetemes Philologiai Közlöny,* 1891, 1092–1093; továbbá a 2. kiadásról: ibidem, 1899, 554–555; p.–i., Recenzió Kőrösi Sándor Grammatica teorico-pratica ungherese című könyvéről, *Budapesti Szemle,* 1893, 309–312; Varga Csilla, Magyar nyelvkönyvek a XIX. századi Fiumében, 67. In *Fiume és a magyar kultúra,* szerk. Kiss Gy. Csaba, Budapest, ELTE BTK Művelődéstörténeti Tanszék – Kortárs, 2004, 60–73; Pelles Tamás, A magyar nyelv Fiume közoktatásában. *Hungarológiai Évkönyv,* 2001, 171–187, http://web.t-online.hu/pellestamas; Éder, Fejezetek a magyar mint idegen nyelv oktatásának történetéből.

[27] „Széles e hazában ez volt a legelterjedtebb magyar nyelvtanunk, egészen a forradalmak után bekövetkezett időkig." (*Ujság,* 1929. márc. 12., 8.)

[28] *Irodalomtörténeti Közlemények,* 1902, I: 20–34; II: 142–161; III: 272–299; IV: 392–445. A több mint száz oldalas tanulmány különlenyomatként is megjelent. Méltatások: *Budapesti Szemle,* 1903, 312–314 („Tanulmánya becses adaléka a Zrínyi-irodalomnak"); *Egyetemes Philologiai Közlöny,* 1903, 798–799; *Századok,* 1903, 663–664 („A szerző folyékony nyelven, sikeresen oldotta meg feladatát"); stb.

[29] A *Magyar Tengerpart* egyik 1893-as számában „röviden tárgyalta Zrínyinek viszonyát Machiavellihez" (*Budapesti Szemle,* 1903, 312); továbbá: Az Áfium és Busbeck. *Magyar*

rasztó, de végeredményében nem háládatlan"[30] munkájában Machiavellinek Zrínyi műveiben kimutatható hatásait sorakoztatja fel, nem feledve ugyanakkor, hogy „Machiavelli befolyását egy perczig sem szabad Zrínyi Miklós írói önállóságának rovására írni".[31] A recenzensek egyetlen, de egyöntetű kifogása, hogy a szerző gyakran „közvetlen hatást keres ott is, a hol egy általános, emberi gondolatnak véletlenül hasonló kifejezésével találkozik".[32] – Kőrösi fordítóként is kipróbálta magát: Grazia Deledda 1913-ban megjelent, *Canne al vento* című művét magyarul *Mint szélben a nád* címmel adta ki.[33]

Az egyik nekrológban olvasható „sajtó alatt van magyar–olasz és olasz–magyar zsebszótára"[34] megjegyzésről sajnos nem tudunk semmi közelebbit. Máig legismertebb munkája azonban kétségtelenül lexikográfiai munka, mégpedig az olasz–magyar nagyszótár, pontos címe szerint: *Olasz–magyar és magyar–olasz nagyszótár.* I. kötet: *Olasz–magyar.* Első rész: A–J, Második rész: K–Z. (*Dizionario italiano–ungherese e ungherese–italiano.* Volume I: *Italiano-ungherese.* Parte prima: A–J, Parte seconda: K–Z).[35]

3. Az első olasz–magyar nagyszótár

3.1. *A szótár keletkezése*

A nagyszabású munka a közoktatásügyi minisztérium kezdeményezésére (rendelet alapján) indult: Kőrösit a fővárosba költözésének évében, 1900-ban[36] bízták meg egy „jó [később: „teljes"] és kimerítő szótár" elkészítésével *(Bevezetés).* A szedés „csak 1909-ben indúlt [sic!] meg teljes

Figyelő, 1918; Az Áfium vitás pontjai. *Akadémiai Értesítő,* 1918.

[30] *Századok,* 1903, 664.

[31] Ibidem.

[32] *Egyetemes Philologiai Közlöny,* 1903, 799.

[33] Deledda Grácia [sic!], *Mint szélben a nád,* ford. Kőrösi Sándor, Budapest, Athenaeum, 1921.

[34] *Ujság,* 1929. márc. 12., 8.

[35] A szótár ma a következő magyar, illetve olasz könyvtárakban található meg: Miskolci Egyetemi Könyvtár; Szegedi Egyetemi Könyvtár; Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár; Békés Megyei Tudásház és Könyvtár, Békéscsaba; Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna; Biblioteca Nazionale Braidense, Milano.

[36] Az 1900/01-es tanévben Szapáry László fiumei kormányzó Kőrösinek fél év szabadságot engedélyezett a szótár elkészítésére.

serénységgel" – írja szintén az előszóban a szerző, majd szól a vállalkozás nehézségeiről: a rendelkezésre álló idő rövidségéről és a kellő modellek, segédeszközök hiányáról.

3.2. *A szótár kiadásának éve: 1912*

A szótárat Budapesten a Lampel kiadó adta ki (és a Franklin Társulat nyomdájában nyomtatták), de a kötetekben nincs feltüntetve a kiadás éve. A bevezetés végén a „Budapesten, 1910 augusztus havában" megjegyzés áll: innen fakadhat, hogy a későbbi bibliográfiai leírások között (így például a Széchényi Könyvtár,[37] illetve a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár katalógusában) a szótár kiadási éveként 1910 is megjelenik. Ugyanakkor a források túlnyomó többsége[38] az 1912. évet adja meg. A recenziók[39] 1912-ből és 1913-ból származnak, közülük Márffyéban és Radóéban ki is van írva az 1912-es kiadási év. Erről indirekt módon tájékozódhatunk az adatok összevetésével is: a szótár előszavában maga Kőrösi említi az 1900-ban kapott megbízást, Elek, Radó és Márffy méltatásában pedig 12 évig tartó munkáról van szó. Megbízható forrásunk lehet a Gelletich–Sirola-féle, 1914-ben megjelent magyar–olasz kéziszótár is, melyben a szerzők konkrétan hivatkoznak Kőrösi 1912-ben (tehát csak két évvel korábban) kiadott szótárára.[40] Az első olasz–magyar nagyszótár kiadásának éve tehát 1912.

[37] Az OSZK honlapján elérhető adatok: „Cím és szerzőségi közlés: Olasz–magyar és magyar–olasz szótár / Körösi Sándor. Megjelenés: Budapest: Lampel, [1910] Budapest: Franklin Ny. Terj./Fiz. jell.: 2 db (1382 p.) 27 cm. Név/nevek: Kőrösi Sándor, 1857–1929."

[38] Sági István, *A magyar szótárak és nyelvtanok könyvészete,* Budapest, Magyar Nyelvtudományi Társaság, 1922, 15; Krücken–Parlagi, *Das geistige Ungarn,* 86; Carlo Tagliavini, La lingua ungherese. *L'Ungheria,* 1929; Gulyás, *Magyar írók élete és munkái,* 510–511; *Magyar Életrajzi Lexikon,* Budapest, Akadémiai, 1967, 1005; *Új magyar életrajzi lexikon,* 1190; *Révai Új Lexikona,* XII, 2003, 650–651.

[39] Elek Artúr, Az első olasz–magyar szótár. *Nyugat,* 1912/23, 858–860; Lakatos Vince, Olasz–magyar és magyar–olasz szótár. *Magyar Középiskola,* 1912/10, 623–624; Honti Rezső, Olasz–magyar szótár. *Magyar Nyelvőr,* 1912, 470–474; Radó Antal, Recenzió Kőrösi Sándor Olasz–magyar szótáráról. *Egyetemes Philologiai Közlöny,* 1913, 115–116; Márffy, Recenzió, 350–353.

[40] „[il dizionario] completo edito per cura del prof. A. Kőrösi, che, a giudicare dalla prima parte (italiano–ungherese) stampata nel 1912, sarà certamente uno dei nostri migliori dizionari di lingue straniere" (Gelletich Vince – Sirola Ferenc, *Magyar–olasz szótár, Avvertenza*).

A szótár címéből is kitűnik, hogy tervben volt a fordított irány elkészítése is, ez azonban sohasem készült el.[41] (Első teljes magyar–olasz nagyszótárunk csak 1963-ban jelent meg Koltay-Kastner Jenő főszerkesztésében.)

3.3. *Kőrösi munkatársai: Urbanek Sándor, Szabó Samu, Roediger Ernő, Kallós Zsigmond*

A szótár megszerkesztésében Kőrösinek több munkatársa is volt, a munka megosztásáról az első kötet elején részletes tájékoztatást kapunk, a következők szerint: Urbanek Sándor a C, I betűket, illetve az S egyik részét, Szabó Samu a B, D-t, illetve a G első felét (GIORNO-ig), Roediger Ernő a tengerészeti műszavakat és szólásokat, dr. Kallós Zsigmond az S betű másik részét dolgozta ki. Így tehát Kőrösi készítette el az A, E, F, a G második feléhez, az L, M, N, O, P, Q, R, T, U, V, Z betűkhöz tartozó szócikkeket, továbbá (a munka egységes karaktere miatt) nagy valószínűséggel a teljes anyagot átnézte, egységesítette:[42] joggal beszélünk tehát „Kőrösi-szótárról".

A munkatársak közül dr. Urbanek Sándor (Budapest, 1876–1928) nevét említi Kőrösi elsőként a szótárban közölt felsorolásban. Urbanek ifjúkoráról annyit tudunk, hogy testvéreivel együtt korán árvaságra jutott; eleinte papi pályára készült, de később mégis „bölcseleti doktor, 1900-ban nyert tanári oklevelet németből és latinból".[43] A fiumei M. Kir. Állami Főgimnáziumba kerülvén épp „váltották egymást" az akkor Budapestre távozó Kőrösivel. 1908-tól az összeomlásig óraadó történelemtanár a Nauticán is.[44] Egyedüli szerzője a Fiumében kiadott, 1915-ben megjelent olasz–magyar kéziszótárnak.[45] 1918-ban a Főgimnázium megbízott igazgatója.[46] A

[41] Szinte megsejtette ezen újabb vállalkozás (elsősorban anyagi okokból kétséges) lehetetlenségét Honti Rezső: „Nem hiszem, hogy akad kiadó olyan áldozatkész, aki két ilyen vaskos kötet kiadása után ujabb [sic!] kettővel támadná meg üzleti érdekeit műveltségi érdekből." (Honti, Olasz–magyar szótár, 474.)

[42] „Az egész munka nyelvének […] olyan egységes jellege van, hogy valószínű, a főszerkesztő keze az összes cikkeken végigment" (Honti Rezső, Olasz–magyar szótár, 470).

[43] Szinnyei, *Magyar írók élete és munkái,* XIV, 676; értekezése: *A középfelnémet genitivus, különös tekintettel a Niebelung-énekre,* Budapest, Franklin-társulat, 1899.

[44] Az életrajzi adatokért Horváth József kapitány úrnak mondok köszönetet.

[45] *Olasz–magyar szótár,* Fiume, Mohovich, 1915; ennek ellenkező irányú párja Gelletich–Sirola 1914-ben ugyanitt megjelent munkája. Urbanek további munkái: Wiseman Miklós, *Az örök lámpa. Elbeszélés,* Budapest, 1903 (fordítás); Az impresszionizmus. *Fiumei Estilap,*

világháborút követő összeomlás után családjával együtt először Kaposváron élt (szintén tanár) Károly bátyjánál, majd a húszas évektől Budapesten, ahol a saját maga által alapított magángimnáziumban tanított.[47] 1928-ban a spanyol-járvány idején halt meg.[48]

(Bártfai) Szabó Samu (Eger, 1859 – Budapest, 1945)[49] szintén Itáliában tökéletesítette olasz nyelvi ismereteit 1882-ben, majd (a Kőrösi kinevezéséhez hasonló bonyodalmak után) 1883-tól tanított magyart és klasszika-filológiát a fiumei Főgimnáziumban, ahol Erődi Béla igazgatóhelyettese is volt. 1895-ben nevezték ki a Tengerészeti Akadémiára a történelem és a magyar oktatására, s egyúttal helyettes igazgatónak (Kotán Dezső mellé).[50] Az általa összeállított olvasókönyv címlapján található bejegyzés szerint: „titolare di belle lettere ungheresi nella r. u. Accademia Nautica dello Stato".[51] Az Adria Egyesület választmányi tagja. 1915-ben vette át az Akadémia igazgatását, s 1918-ban ebben a minőségében élte át a „magyar Fiume végnapjait", többek között az akadémia erőszakos átvételét 1919-ben.[52] Ekkor Budapestre költözött és hamarosan nyugdíjba vonult;

1909. május 30. (Rockenbauer Zoltánnak Márffy Ödönről szóló doktori értekezéséből való adat: http://doktori.btk.elte.hu/art/rockenbauer/diss_2.pdf); Recenzió Angelo Vivante *L'irredentismo adriatico – contributo alla discussione sui rapporti austro-italiani,* Fiume, 1912. című könyvéhez. *Századok,* 1913, 385–387.

[46] Mozog István igazgató betegsége alatt, vö. Pelles Tamás: *A tannyelv kérdésének alakulása Fiumében.* Kézirat, http://pelles.uw.hu/fiumetanny.htm#_ftn14.

[47] A családtól nyert információ. A magángimnázium a Nagykörút és a Rákóczi út sarkán, az „éjjel-nappali közért" házának első emeletén működött.

[48] Urbanek Sándor fia János (1905–1971), aki Fiumében született, és Kossuth-díjas mérnökként a „tudományok doktora" cím birtokosa volt; unokái Urbanek Szilvia építészmérnök és Urbanek Krisztina orvos. Unokaöccse az a tragikus sorsú Pongrácz Alajos (a Várban működő Ferenc József Nevelő Intézet hasonnevű „kormányzójának" fia), aki összefoglalást készített az olasz–magyar szótárírásról (Il problema del vocabolario italiano in Ungheria. *Rassegna d'Ungheria,* 1944/4, 207–216). Másodfokú unokaöccse Magay Tamás szótáríró, egyetemi tanár. Itt köszönöm meg a család történetével kapcsolatos fontos információkat és dokumentumokat Magay Tamásnak és Urbanek Szilviának.

[49] Felesége Hóbor Jolán, fia Szabó Sándor huszár alezredes, aki 1900. július 8-án született; http://www.radixindex.com/csaladtortenet/2005-July/006195.html.

[50] „Az egykori Via Pomerio (ma Ulica Pomerio) 14 szám alatti lakásban lakott Bártfai Szabó Samu" – fényképpel: http://fiume.uw.hu/fotoalbum/Albums/Album1/Fiume_2008_062.htm.

[51] *Libro di lettura per uso delle scuole ginnasiali cittadine di Fiume,* Parte prima. Eger, 1895. (Második kiadás: 1902.) Munkatársa ebben Pietro Zambra volt, aki ekkor „titolare di belle lettere italiane nel r. u. Ginnasio liceale dello Stato".

[52] Ld. minderről Horváth József kapitány írásait, könyveit (*A „Nautica". A fiumei Tenge-*

1943-ig még olasz bírósági tolmácsként dolgozott.[53] 1945-ben, Budapest ostromakor vesztette életét (holttestét lakása romjai között találták meg);[54] a Farkasréti temetőben lévő sírját felszámolták.[55] 1943-ból származó kéziratos visszaemlékezései 1982-től Simonné Pallós Piroska tulajdonában vannak.[56]

Roediger Ernő (Pola?, 1860 – Budapest, 1939. október 18.) minisztériumi osztálytanácsos,[57] „aki azelőtt a haditengerészetnél szolgált"[58] (édesapja is haditengerésztiszt volt). 1877-ben végzett a fiumei Tengerészeti Akadémián. 1888 novemberétől sorhajózászlós, 1884-ben fregatthadnagy, 1888-ban sorhajóhadnagy. Fiumében (valószínűleg 1897-től) révkapitány, 1898-ban „tengerhajózási főfelügyelő".[59] 1905-től a tartalékállományban szerepel. 1906 decemberétől a Nautica igazgatója is (ám a teendőket Szabó Samu helyettes igazgató végezte). 1907-ben (fiával együtt) New Yorkban járt egy kivándorlóhajóval a kivándorlók helyzetét megvizsgálandó. Kezdettől (1911) választmányi tagja az Adria Egyesületnek. 1919 végén családjával együtt Budapestre költözött, és később itt is halt meg.[60] Egyik munkája: „Albánia kikötőinek jelentősége a magyar tengeri kereskedelem és hadászat szempontjából".[61] Kőrösi nyilván foglalkozása okán bízta éppen rá, a

---

részeti Akadémia története, Budapest, Róna, 1999; A Magyar Fiume végnapjai 1914–1924. *Hadtörténelmi Közlemények,* 2003/1, 166–184, http://www.uskok.eoldal.hu/cikkek/cikkeim_-irasaim/a-magyar-fiume-vegnapjai). Szabó személyes sorsáról olvashatunk Kánya Emília *Réges-régi időkről* (Budapest, Kortárs Kiadó, 1998) című könyvében: felesége (a megözvegyült Kőporossyné) Jolán, két kis gyermekük van, továbbá: „Gyönyörű lakása van az Akadémián, anyagilag jobban áll, mint a többi tanár, szorgalmas, igyekvő ember, aki tulajdonképpen egymaga vezeti az akadémiát, az igazgató, Kótán [sic!] Dezső csak a könnyebb munkát tartván fenn magának." (Az adatért Józsa Juditnak mondok köszönetet.)

[53] Erről adat: *Magyarország tiszti cím- és névtára,* Budapest, M. Kir. Központi Statisztikai Hivatal, 1943, 608. Az 1928-as lakcímjegyzékben így szerepel: „ny. igazg. X. Villám u. 29."

[54] Horváth Józseftől nyert adat.

[55] Zsigmond János, A Farkasréti temető felszámolt síremlékeinek válogatott jegyzéke. *Budapesti Negyed,* 2003/2–4, http://bfl.archivportal.hu/id-662-farkasreti-_temeto_felszamolt.html.

[56] Simonné Pallós Piroska, „Hazának használj!" A fiumei tengerészképzésről. *Iskolakultúra,* 2007/1, 48–55.

[57] Az 1928-as lakcímjegyzékben: „ny. min. oszt.tanácsos, I. Mátyás krirály út 3."

[58] Alfred Edmund Brehm, *Az állatok világa, A legújabb német kiadás nyomán teljesen átdolgozott, az új felfedezésekkel és a magyar vonatkozásokkal kiegészített új magyar kiadás gróf Klebelsberg Kunó előszavával,* http://mek.niif.hu/03400/03408/html/459.

[59] A Magyar Királyi Tengerészeti Hatóság irataiból: http://mkth-sml.uphero.com/html/egyeb/annotacio.htm (2011. február 8-án fellelt adat).

[60] Az életrajzi adatokért Horváth József kapitány úrnak mondok köszönetet.

szakemberre a Fiume életében oly fontos tengerészeti „műszavak" kidolgozását; ez az anyag ma is igen jól használható a magyar tengerésznyelv olasz elemeinek kutatására.

Dr. Kallós Zsigmond (Pusztafödémes, 1876 – Budapest, 1955) középiskoláit Nagyszombatban és a budapesti Barcsay utcai gimnáziumban végezte, majd 1900-ban a budapesti egyetemen doktorált, 1902-ben tanári oklevelet szerzett. 1902-től a fiumei állami leányiskola tanára lett. 1914-ben, a háború kitörésekor Franciaországban volt tanulmányúton, és (mint ellenséges ország polgárát) internálták. Kiszabadulása után 1918-ban visszatért Fiumébe,[62] ahol 1919-ig a leánygimnázium igazgatója volt. 1920–1928 között a fiumei magyar magángimnázium fizetés nélküli tanára, ami mellett olasz középiskolákban is tanított francia és német nyelvet. 1928-ban Egerbe, majd Budapestre került, 1932–1937 között a Szent István Gimnáziumban tanított. 1937-től nyugdíjas. Elsősorban etnográfiai kutatásairól ismert.[63]

A szótár készítése idején, 1900–1912 között Kőrösi tehát már negyvenes éveiben jár és Budapesten él, a többi szerző viszont még Fiumében tartózkodik: Szabó Samu és Roediger Kőrösivel körülbelül egykorúak, mindketten fontos állásokban; az 1876-os születésű Urbanek és Kallós viszont a munka kezdetén 24 éves fiatal frissdiplomás, és Kőrösi eleinte tulajdonképpen alig ismerheti őket személyesen, hiszen mindketten már Kőrösi Budapestre kerülésekor érkeznek Fiumébe.

3.4. *A források*

A szótárnak a bevezetőben megjelölt olasz forrásai a Rigutini–Bulle-féle olasz–német szótár, Petrocchi, illetve Tommaseo olasz egynyelvű szótárai; a szakszókincshez pedig G. Ulmann kereskedelmi és P. E. Dubovich tengerészeti szótára. A magyar anyaghoz a Czuczor–Fogarasit, a Szarvas–Simonyit, Szinnyei tájszótárát, Pallas lexikonát és Frecskay *Mesterségek szótárát* használták. E munkák közül elsősorban Petrocchi hatásaira világít rá Honti Rezső, aki szerint mind a „szótár bőbeszédűsége", mind a szavak kontextuális használatának bemutatása e forrásra vezethető vissza

[61] *A Tenger,* 1913, 24–33.
[62] „A[z I. világ]háború után francia internáltságából Fiumébe tért vissza" – írta a *Nyugat* 1922/2. számában Elek Artúr.
[63] Gulyás, *Magyar írók élete és munkái,* XVI, 1995, 105–106; *Új magyar életrajzi lexikon,* III, 2002, 694–695; *Révai Új Lexikona,* XI, 2003, 97.

(pl. egy-egy főnév mellett fölsorolja a hozzá kapcsolható mellékneveket, a példa a DISCUSSIONE szó).[64]

3.5. *A szótár leírása*

3.5.1. A tipográfia

Fizikai-tipográfiai megjelenésében a szótár nem különbözik mai testvéreitől: méretét illetően 27 cm magas, tehát nagyalakú, benne a szócikkek (függőleges vonalakkal elválasztott) három oszlopba tördelve sorakoznak. A címszavak kapitálissal, kissé vastagítva vannak szedve; az oldalakon felül és alul is futócímek könnyítik meg a keresést. A tetszetős külsőről Lakatos („megnyerő külsejű szótár") és Radó is szól („Tipografice is legszebb szótári munkánk a Kőrösi-féle").[65]

3.5.2. A szókincs szerkezete és a címszavak

A szókincs kiválasztásánál az a cél vezette a szerkesztőket, hogy a következő területek szavait dolgozzák fel: „a művelt társalgás és az írás nyelvét; [...] a tengerészeti és kereskedelmi kifejezéseket; [...] a grammatikai és retorikai, a jogi és orvosi, a természettudományi és matematikai, a bölcseleti és teologiai stb. tudományos műkifejezéseket, továbbá a mesterségek műszavait is" *(Bevezetés)*. A régi irodalmi nyelv, illetve a tájszólási szavak köréből csak a legfontosabbak kerültek be a szótárba. Ezeket a kihagyásokat kifogásolja Elek: „Legalább Dante nyelvének elemeit belé lehetett és belé kellett volna szorítani ebbe a szótárba"; ugyanezt Honti is említi, aki azt is érdemesnek tartja megjegyezni, hogy az obszcén szavak és kifejezések nem szorultak ki a szótárból.[66]

A szerzők jelölték a szavak stílusminősítését, illetve használati körét is, továbbá megkülönböztették a finomabb „elavult", „nem nagyon használatos", illetve a „költői nyelvben használatos" szinteket is, továbbá (kereszttel) a kihalt szavakat. A rövidítések köre, illetve maguk a rövidítések majdnem teljesen azonosak a ma használtakkal (ide értve a nyelvtani rövidítéseket is).

---

[64] Honti, Olasz–magyar szótár, 471, 473.

[65] Lakatos, Olasz–magyar és magyar–olasz szótár, 623; Radó, Recenzió, 116.

[66] Elek, Az első olasz–magyar szótár, 859; Honti, Olasz–magyar szótár, 472, 473.

A címszavak nincsenek bokrosítva (és ezt a recenzensek pozitív tényként említik). A címszólista részei tulajdonnevek is (pl. helynevek: ADIGE, ITALIA, BOLOGNA, IONIE: *le isole* ~ stb.; személynevek: BIAGIO, BIANCA, CARLO, CARLOMAGNO stb.); ezen a téren vannak egyenetlenségek (pl. ALPE szerepel, de DOLOMITE csak köznévi jelentésében van megadva stb.). A homonimák A, B, C betűvel vannak elkülönítve egymástól.

3.5.3. A kiejtés ábrázolása

A kiejtéssel kapcsolatos tudnivalók magukban a címszavakban vannak feltüntetve. A szóhangsúlyt a hangsúlyos magánhangzó után álló, a sormagasság felénél elhelyezett pont jelöli. A fonéma-értékek jelölésénél a következő tudnivalókról tájékoztat a *Jelek magyarázata* című rész: „A sulyos ékkel[67] jelölt *e* és *o (è, ò)* nyíltan ejtendő […] A zárt *e* és *o* jeltelen". Az *s* és *z* betűvel írt zöngétlen fonémák jelölése: S és Z, míg a zöngéseké felső, illetve alsó mellékjeles S és Z. Honti szerint Kőrösi ezen a téren is Petrocchi módszereit követi.[68]

3.5.4. A nyelvtani információk

A nyelvtani információkról a szerző ennyit ír: „A címszó után rekeszjelben megjelöltem, ahol szükséges, a névszók többesszámának [sic!] alakját s az igék folyamatos jelenét, elbeszélő alakját és befejezett cselekvésű igenevét" *(Bevezetés).* Az információk azonban ennél gazdagabbak: szerepel ugyanis a szófaji megjelölés, a főnevek neme, az igék alfaja (tárgyas, tárgyatlan, visszaható), és meg vannak adva a rendhagyó igék ragozott alakjai, stb. Kőrösi szótára ebből a szempontból mai szótárainkhoz igen hasonló.

3.5.5. A vonzatok ábrázolása

A vonzatok szótári ábrázolása terén Kőrösi munkája úttörőnek mondható (ennek részletes elemzése Fábián Zsuzsanna tanulmányában olvasható).[69]

---

[67] Olaszul: *accento grave.*

[68] Honti, Olasz–magyar szótár, 473.

[69] Fábián Zsuzsanna, A vonzatok ábrázolása az olasz–magyar nagyszótárakban, 13–15. In *Lexikológiai és lexikográfiai látkép. Problémák, paradigmák, perspektívák,* szerk. Tóth Szergej – Földes Csaba – Fóris Ágota, Szeged, Generalia, 2004, 12–21.

A szerző már a bevezetésben kifejti: „nem érhettem be a jelentésváltozatoknak felsorolásával, hanem ahol kell, olasz és magyar példamondatokban is bemutatom a szó használatát vagy mondatbeli szereplését (vonzatát)". Tehát a szerző tisztában volt a vonzatoknak a mondatok megalkotásában betöltött fontos szerepével, és ezeket elsősorban a példákon keresztül kívánta bemutatni. Feltűnnek ezek azonban a szerkezeti ábrázolás szintjén is, és ilyenkor a szerző *qd, qc,* illetve a vki, vmi rövidítéseket használja: „FIDARE I. *tr.* 1. rábíz vkire vmit: *Gli si può ~ qualunque cosa* Rá lehet bízni akármit [...] II. *intr.* bizik vkiben *(in qd): Fido in Dio, ma fido anche nelle mie mani* Bizom Istenben, de bizom a saját kezeimben is. – III. -RSI *rifl.* 1. bizik vkiben, hisz vkinek *Non ti fidar di nessuno* Ne bizzál senkiben sem [...]"; stb. A vonzatokat a szótár mindhárom fő szófaj: az ige, a melléknév és a főnév esetében is ábrázolja, legrendszeresebben az igénél, és inkább csak a példákból kihámozhatóan a névszóknál. A szótárban jól tükröződik az a tény, hogy a különböző jelentésekhez különböző vonzat tartozhat: „ABILE *agg.* 1. ügyes, gyakorlott, jeles; [...] 2. ~ *in qc.* ügyes vmiben: ~ *nel disegno* ügyes rajzoló. 3. ~ *a qc.* alkalmas, képes vmire; vmire képesített; *tu non sei ~ a vincerlo* nem birsz vele"; stb. Megjegyzendő ugyanakkor, hogy a vonzatok ábrázolása a szótár hatalmas anyagában bizonyos egyenetlenségeket is mutat.

3.5.6. Jelentések és ekvivalensek

A jelentésmegadásokat és az ekvivalenseket illetően a korabeli recenzensek kiemelik, hogy Kőrösi az „egyes szavak különféle jelentéseit [...] a lehető legkimerítőbb teljességgel sorolja fel" és „finom érzékkel és nyelvészi rátermettséggel" kutatta fel az ekvivalens szavakat és kifejezéseket;[70] továbbá a szerző „nemcsak jeles filológus, hanem pompás nyelvérzékű ismerője irodalmi és népi nyelvünknek, aki a két nyelvnek egész zamatját is érzi".[71] Az ekvivalensek megadásánál már jelen vannak az irányítószavak: pl. BEATO (személyre vonatkozólag) 1. boldog [...]; 4. (dologra vonatkozólag) boldog, szerencsés, áldott; LEGGIO olvasó-állvány (templomban), hangjegy-állvány (kóruson, szalonban); stb. Maga Kőrösi „vádolja" forrásait (pl. Rigutinit) túlzottan szinonimikus megoldásokkal, ugyanakkor

[70] Honti, Olasz–magyar szótár, 472, 470.
[71] Elek, Az első olasz–magyar szótár, 859.

ő maga is általában több, néha 5–6 magyar ekvivalenst ad meg: pl. BITORZOLO kinövés, kidudorodás, szemölcs, bütyök, gömő, gumó, bütykő; FIERO 1. vad, szilaj, erőszakos, kegyetlen, szívtelen; féktelenül heves, szenvedélyes; BETTA és BETTINA Erzsi, Liza, Liszka, Örzsi, Bözsi, Böske stb. Az ekvivalensek gyakran részletes, enciklopédiába illő magyarázatokká válnak, és ez különösen a terminusok, illetve az ún. „reáliák" esetében van így: pl. BITTE oszlop (ha egy darabból van), bak (ha kettős); BEFANA 1. mesebeli vén asszony, kivel a gyermekeket ijesztik s ki vízkereszt napján a kéményen keresztűl jöve [sic!] a házba, megijeszti a rossz gyermekeket, de megajándékozza a jókat; BECCHEGGIARE 1. bukdál (hosszában himbálózik a hajó, mintha orrával a tengert csipdesné); BONIFATOLI napon szárított borsóalakú tészta, melyet levesbe szoktak befőzni; stb. Ezért sorolja egyik recenzense Kőrösi munkáját az „»élénk modorú, bőbeszédű« szótárak" közé, melyért nem csak információszerzés céljából, hanem az olvasás kedvéért is nyúlunk.[72] Ide tartozik az is, hogy valószínűleg Kőrösi nyelvtanári vénája a forrása annak a módszernek, hogy minden jelenséget (a jelentést, a vonzatot stb.) példákkal mutat be, olyannyira, hogy „ebben a szótárban a példa maga majdnem fontosabb, mint a gyakorlati célja".[73]

3.5.7. Etimológia

A szócikkek végén (rendszerint egy-egy szócsaládban csak az alapszó szócikkében) a szerző rövid, általában egyszavas etimológiát is megad (ezek forrásai Zambaldi etimológiai szótára, illetve a már említett Rigutini–Bulle szótár). A recenzens azonban a szótár „leghamupipőkébb" részének tartja a szótörténetet: ez csak nem komolyan vett, gyakorlati célú adat, „szívességből adott ráadás", amivel a szerző „néhány művelt laikus kíváncsiságát akarta kielégíteni", ráadásul nem túl szerencsésen megválasztott forrásból.[74] Mai szemmel nézve Honti álláspontja túl szigorúnak tűnik, és inkább Radó véleményével érthetünk egyet: a szótár etimológiai adatai jól segíthették a latinul tudó műveltebb, de laikus közönséget az olasz szókincs forrásainak azonosításánál.[75]

[72] Honti, Olasz–magyar szótár, 471.
[73] Ibidem, 472.
[74] Ibidem, 473.
[75] Radó, Recenzió, 116.

3.6. *Kőrösi szótárának jelentősége*

A szótár jelentősége először is úttörő volta: ez az „első olasz–magyar nagyszótár”, melyet körülbelül negyven éven át használtak, miközben két világháború zajlott le. Másodszor: a szótár köznyelvi és (kortárs) irodalmi szókincset tartalmaz, utóbbival függ össze, hogy a XX. század elején így végre lehetővé váltak a közvetlen olasz–magyar fordítások (és nem kellett ehhez ezután olasz–német és német–magyar közvetítő szótárakat használni). A szótár mai szemmel nézve azért fontos, mert egyfelől rögzíti a századforduló olasz és magyar szókincsét, szóhasználatát (ezen belül különösen értékes a tengerészeti terminológia legalább ebben a formában való fennmaradása); másfelől lexikográfiai szempontból már teljesen a ma is érvényes és gyakorolt szerkesztési elvek talaján áll. Kőrösi Sándor szótára tehát minden értelemben a modern szótárírás első jelentős olasz–magyar vonatkozású produktuma.

Sárközy Péter

A MAGYAR–OLASZ KULTURÁLIS KAPCSOLATOK ALAKULÁSA AZ ELSŐ VILÁGHÁBORÚ KITÖRÉSÉT MEGELŐZŐ ÉS A HÁBORÚT KÖVETŐ ÉVEKBEN

Guido Romanelli 1919. évi missziójának hatása a magyar közvéleményre

Olaszország 1915. évi belépése az első világháborúba az antanthatalmak oldalán nem érte teljesen váratlanul sem Németországot, sem Ausztriát, annál inkább a magyarországi közvéleményt, mely a „hagyományos olasz–magyar barátság" alapján elvárta volna a szeretett Itáliától, az olasz néptől, hogy ha már nem akart a tengelyhatalmak oldalán részt venni a háborúban, legalább semlegességét őrizze meg. Ehelyett a világháború egyik legvéresebb frontjává vált az Isonzo–Piave és a Karszt-hegység vidéke, ahol több százezer olasz, osztrák, cseh, horvát, magyar katona vesztette életét.

Hogy milyen sokkot jelentett az Itália-mániában szenvedő magyar értelmiségiek számára Olaszország hadba lépése Ausztria–Magyarország ellen, jól mutatja a *Nyugat* 1915. június 16-i „Olaszország-ellenes" száma, benne az akkor épp az *Isteni Színjáték* fordításán dolgozó Babits Mihály keserű írásával, melyben Dantét idézve az általa imádott Olaszországot útszéli nőnek nevezi, aki pénzért áruba bocsájtotta magát („Non donna di province ma bordello"; *Purgatorio,* VI, 78).[1] De még ennél is tragikusabb volt a szintén Itáliába szerelmes nagy festő, Gulácsy Lajos reakciója Olaszország hadba lépésének hírére. A század elejétől főleg Itáliában élő és dolgozó neves magyar festő épp azért menekült 1914-ben az akkor még semleges országba, hogy ezáltal mentesüljön a katonai szolgálat alól. De a háború ott is utolérte, és Itália hadba lépése után mint „ellenséges ország" polgárát internálták, illetve csak akarták, mert a festő ettől olyan idegállapotba került, hogy elmegyógyintézetbe kellett szállítani, majd a Nemzetközi Vöröskereszt segítségével szállították haza. A háború alatt

[1] Babits Mihály, Itália. *Nyugat,* 1915. június 16., 639–646.

elméje teljesen elborult, és többé nem festett, hiszen hogyan tudta volna gyönyörű olasz neoreneszánsz álomképeit tovább festeni, amikor a képek szereplői lövészárkokban készültek egymás legyilkolására. Ezt idézi Gulácsy Lajos barátja, a költő Juhász Gyula is, Gabriele D'Annunzióhoz írt versében *(Gabriele D'Annunzionak)*, melyben a visszatérő refrén mindig azt kérdezi a háborút kívánó interventista olasz költőtől: „S te meg akarnád ölni az öcsémet?"

A felelősen gondolkodó magyar emberek (köztük Tisza István kormányfő) számára tragédia volt a világháború kitörése, mely a véráldozatokon túl azzal is fenyegetett, hogy amennyiben a tengelyhatalmak vereségével ér véget, az egyúttal az ezeréves Magyarország felbomlását fogja eredményezni, ami a háború végén az utódállamok megalakulásával be is következett. Ezzel szemben a hivatalos osztrák–magyar propaganda szisztematikusan készítette fel a közvéleményt a „kutya Szerbia" elleni háborúra, és a hadüzenet megküldését országszerte nagy ováció fogadta. Ez a magyarázata annak, hogy csak keveseknek sikerült „embernek" maradni az „embertelenségben", köztük a *Nyugat* folyóirat költőinek, mindenekelőtt Ady Endrének, Babits Mihálynak és az akkor még a folyóiratban publikáló Kassák Lajosnak sikerült már a világháború elején felismerni, hogy az új háború Európa összes népére szenvedést és pusztulást fog hozni, és azonnal felemelték szavukat a még soha nem látott méretű öldöklés ellen. Hasonlóképp tragédiát jelentett számukra, hogy a háború nemcsak az „ősi ellenségeket" állította szembe egymással, mint a franciákat a németekkel, hanem a baráti nemzeteket is, így az olaszt és a magyart. A *Nyugat* 1915-i évfolyamában egymás után jelentek meg Babits nagy háborúellenes versei, a *Recitativ,* a *Miatyánk,* a *Játszottam kezével,* melynek felségsértő kitétele miatt (hogy inkább ontaná vérét kedvese kisujjáért, mint a királyért) elveszti tanári állását. Ekkor érte a hír, hogy a szeretett Itália, melyet második hazájának tekintett, szintén hadba lépett Magyarország ellen. Így született meg fent idézett keserű írása Olaszország ellen, melyet, hogy igazán értsük, együtt kell olvasnunk az *Itália* című szonettel és az élete végén írt „szerelmi vallomással", a *Termini* című fiumei folyóirat 1941. évi magyar számába írt *Itália és Pannónia* című tanulmányával.

A magyar nemzet Itáliához fűződő baráti érzéseit Babits szerint a történelem határozta meg. Itália, a római pápa adta Szent István koronáját, a cassinói bencések alapították a később Pannonhalmának nevezett Márton-hegyi apátságot, és adták Magyarország második szentjét, Szent

Gellért püspököt, Szent Imre herceg nevelőjét. A második magyar király, Szent István közvetlen utódja, Orseolo Péter és az utolsó Árpád-házi magyar király, III. András is „olasz" volt, őt pedig a nápolyi Anjouk követték a magyar trónon.[2] Az „olasz" Károly Róbert királyságával és fiával, Nagy Lajossal kezdődik a magyar királyság két legdicsőbb százada, mely az olasz mintájú humanista udvart tartó Mátyás király haláláig (1490), illetve a mohácsi vészig tartott. Ez idő alatt kiváló olasz művészek és humanisták százai keresték fel Magyarországot, és dicsérték műveikben a magyar földnek gazdagságát, lakóinak bátorságát. Hasonlóképp magyarok ezrei zarándokoltak Rómába, Szent Péter és a keresztény mártírok sírjához, illetve folytatták tanulmányaikat a híres itáliai egyetemeken, Bolognában, Padovában, Ferrarában és később, az ellenreformáció idején, Rómában.[3]

Az Itáliából Zsigmond és Mátyás udvarába érkező humanisták hatására alakult ki a magyar humanizmus és reneszánsz jellegzetesen „olaszos" művészete, és az itáliai egyetemeken tanuló és onnan hazatérő több ezer magyar fiatal értelmiségi hatására formálódott a magyar kultúra és irodalom „olasz iránya",[4] mert nem a véletlen játékának eredménye, hogy a XV–XVIII. század szinte minden nagy magyar költője, Janus Pannoniustól Balassi Bálinton át Zrínyi Mikósig, Faludi Ferencig, Csokonai Vitéz Mihályig és Kisfaludy Sándorig olasz költői modellek alapján formálták saját eredeti költői hangjukat, ahogy Csokonai Vitéz Mihály írta versében: „az olasz negédes kertjében" szedtek „drága narancsokat".[5]

Az olasz egyetemeket látogató magyar fiatalokat, egyházi értelmiségieket a XVIII–XIX. században felváltották az Itáliában állomásozó magyar ezredek katonái és tisztjei, köztük nem kevés költővel és íróval, mint Amadé László, Kisfaludy Sándor, Jósika Miklós vagy Széchenyi István, ugyanis Észak-Itália legnagyobb része az utrechti és az aacheni békét követően másfél századon át a Habsburg Birodalomhoz tartozott (Trento, Trieszt, Friuli tartomány, valamint a fiumei és isztriai tengerparti vidék egészen az első világháború végéig). És mint Stendhaltól tudjuk, az itáliai katonai

[2] Jászay Magda, *Párhuzamok és kereszteződések,* Budapest, Cicero, 2001; Péter Sárközy, *Letteratura ungherese – Letteratura italiana,* Roma, Sovera, 1997.
[3] Monay Ferenc, *Római magyar gyóntatók,* Roma, Ars-Graf, 1956; Veress Endre, *Olasz egyetemeken járt magyarországi tanulók anyakönyvei és iratai,* Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1941.
[4] Horváth János, *A magyar irodalom fejlődéstörténete,* Budapest, Akadémiai, 1976, 211–212.
[5] Sárközy Péter, *„Az olasz negédes kertjében". A magyar–olasz irodalmi kapcsolatok és az olasz árkádikus költészet hatása a magyar irodalomban,* Budapest, Mundus, 2008.

szolgálat egyúttal az olasz művészet megismerését is jelentette. A XIX. században kezdődött el a magyar képzőművészek és írók Itália-járása. Ferenczy Istvántól Markó Károlyig és fiaiig, Szoldatics Ferenctől Gulácsy Lajosig és Csontváry Kosztka Tivadarig, majd a római „magyar iskola" művészeiig húzódik az Olaszországban dolgozó magyar művészek sora.

A képzőművészek mellé hamar felzárkóznak az írók és tudósok, egyre nő a XIX. századvégi Magyarországon is az olasz történelem és művészet csodálóinak száma, akik a XIX. század közepi európai forradalmak elültével az első adandó alkalommal Itáliába mentek, mint Péterfy Jenő, Riedl Frigyes vagy Elek Artúr és költőbarátai, Ady, Babits, Kosztolányi, Móricz Zsigmond, hogy ott csodálják meg az európai történelem és művészet emlékeit, illetve hogy – mint Ábel Jenő, Fraknói Vilmos, Veress Endre és kutatótársaik – olasz könyvtárakban gyűjtsék össze a magyar történelem itáliai emlékeit. Így alakult ki a XIX. század végén a magyar irodalom „Itália-mániás"[6] iránya, melynek nem egy remekművet köszönhetünk, mint Ady Endre *Nyárdélutáni hold Rómában* című verse, Babits *Itália*-ciklusa (*Itália, Zrínyi Velencében, San Giorgio Maggiore, Esti kérdés* stb.), Kosztolányi, Juhász Gyula és Szabó Lőrinc eksztatikus Olaszország-versei, Szerb Antal *Utas és holdvilága*, Cs. Szabó László *Római muzsikája*, Fenyő Miksa, Genthon István, Szauder József és mások itáliai esszékötetei.[7]

Az olaszoknak – természetesen – kevésbé jelentett vonzerőt Magyarország, de Itáliában is hamar megváltozott a kezdeti „magyarok nyilaitól ments meg minket" hangulat, és attól kezdve, hogy a török megjelent a Balkán-félszigeten, Magyarország vált a „kereszténység védőpajzsává", a nagy magyar királyok, Nagy Lajos, Zsigmond és Mátyás udvara pedig elkápráztatta az oda látogató olasz kereskedőket és művészeket, mint azt

---

[6] Babits Mihály írja 1908-ban, olaszországi útja után Juhász Gyulának: „amint látod, italomániában szenvedek". *Babits–Juhász–Kosztolányi levelezése,* szerk. Belia György, Budapest, Akadémiai, 1959, 173. Péterfy Jenőről tudjuk a barátok visszaemlékezéséből, hogy inkább szeretett volna a Pinción fenyőtoboz lenni, mint Pesten reálgimnáziumi tanár, és depressziójában az öngyilkos pisztolygolyót is az Itáliából hazafelé tartó vonaton röpítette a fejébe. Vö. Riedl Frigyes, *Magyarok Rómában,* Budapest, 1898; Zimándi P. István, Péterfy Jenő utolsó éve. *Irodalomtörténet,* 1957/4, 478.

[7] Sárközy Péter, „Minek a selymes víz, a tarka márvány?" A Nyugat-nemzedékek Itália-élménye.*Jelenkor,* 1981/10, 914–924; Sárközy Péter, *Róma mindannyiunk közös hazája. Magyar emlékek Rómában – Magyarok emlékei Rómáról,* Budapest, Romanika, 2010; illetve Sárközy Péter, Ungheresi in Italia da Jenő Péterfy a László Cs. Szabó. In *Italia ed Ungheria dagli anni Trenta agli anni Ottanta,* a cura di Péter Sárközy, Budapest, Universitas, 1998, 139–150.

az *Albertiek édenkertje* novelláiból, Coluccio Salutati leveleiből, Antonio Bonfini, Galeotto Marzio és más olasz humanisták leírásaiból tudjuk. Egy olasz humanistához, Rhodiginushoz fűződik ez a mondás is: „Extra Hungariam non est vita”.[8]

A XVI–XVII. században pedig olaszok százai, ezrei harcoltak a török Magyarországról való kiűzéséért, majd Buda visszafoglalásáért, melyet Itália-szerte misékkel, tűzijátékokkal, színielőadásokkal ünnepeltek. De a magyarok iránti igazi rokonszenv a Risorgimento idején alakult ki, amikor a két nemzet hazafiai együtt harcoltak a Habsburg elnyomás ellen. Magyar légió alakult Itáliában, Alessandro Monti olasz légiója pedig Magyarországon harcolt. És amikor a magyar szabadságharcot leverik, a magyar forradalmárok, katonák Itáliában folytatják a harcukat a harmincnégy évig Torinóban élő Kossuth Lajos vezetésével. A hősi halált halt Tüköry Lajos nevét minden palermói ismeri, Türr István, Garibaldi tábornokának emlékét Nápolyban dombormű, a római Gianicolón mellszobor örökíti meg. Petőfi Sándor pedig, amióta a nagy olasz költő, Giosuè Carducci beemelte a szabadság költőinek panteonjába, az egyik legtöbbet fordított külföldi költőnek számít Olaszországban, és legalább egy verse szerepel minden olasz középiskolai irodalomkönyvben.[9]

A magyar nemzet olasz nép iránt érzett rokonszenvének igen szép megnyilvánulása volt az az előbb spontán, majd államilag szervezett segélynyújtás, mely a száz évvel ezelőtti, 1908. december végi szörnyű messinai földrengés hírére egész Magyarországot mozgósította. A magyar lapok 1908 utolsó napjaitól kezdve rendszeresen beszámoltak Messina város és Reggio Calabria pusztulásáról és a földrengést követő járványokról, emberi tragédiákról, a városban élő magyarok sorsáról, a messinai operaházban fellépő magyar énekesnő (Koralek Paula) sérüléséről, arról, hogy Wekerle Sándor miniszterelnök és Vaszary Kolos hercegprímás azonnal megkezdték a segélygyűjtés szervezését, melynek koordinálását Kossuth Ferenc kereskedelmi miniszterre, Kossuth Lajos fiára bízták. A lapok beszámoltak arról is, hogy a szicíliai partok közelében lévő három magyar hajó („Andrássy”, „Matlekovics”, „Nagy Lajos”) azonnal a sebesültek Palermóba szállításába kezdett. A messinai földrengésről több könyv is született

---

[8] Tarnay Andor, *Extra Hungariam non est vita…,* Budapest, Akadémiai, 1969.

[9] Petőfi olasz fogadtatásáról több tanulmány olvasható a *Rivista di Studi Ungheresi* című római hungarológiai folyóirat 1998. évi, a magyar forradalom és a költő halálának 150. évfordulója alkalmából szerkesztett különszámában: vö. Roberto Ruspanti, L’immagine romantica di Petőfi in Italia. *Rivista di Studi Ungheresi,* 1998, 11–20.

a tragédiát közvetlenül átélők, illetve szemlélők részéről, ezek közül is kiemelkedik Tormay Cécile „Városok a ravatalon" című írása, mely 1909-ben jelent meg a *Napkelet*ben, majd később a *Küzdelmek, emlékezések* című kötetében (1937).[10]

A magyar–olasz kulturális együttélésnek majd egy századon keresztül külön „székhelye" is volt, az isztriai Fiume, a magyar „Szent Korona legszebb gyöngye". 1778-tól a kis isztriai halászfalu, Fiume (a mai Rijeka) olasz lakossága azt kérte Maria Teréziától, hogy a város a Habsburg Birodalmon belül ne a Horvát Bánság részét alkossa, hanem közvetlenül a Magyar Királyság része legyen *(corpus separatum regni Hungariae).* A városban, mely a XIX. század végére Trieszt mellett az Adriai-tenger egyik legvirágzóbb, negyvenezer lakosú kikötővárosává vált, 1870 és 1915 között példásan valósult meg a magyar–olasz kulturális szimbiózis.[11] Ennek a kulturális együttélésnek (a fiumei fordítóknak) köszönhető, hogy a XIX–XX. századi magyar irodalom alkotásai igen nagy számban jelentek meg olasz fordításban, hasonlóképp a magyar italianisztika is sokat köszönhet a Budapestre költözött fiumei tanároknak. Ugyanakkor a fiumei olaszok sohasem titkolták, hogy olasz hazafiaknak érzik magukat, és végső céljuk az, hogy az Olasz Királysághoz tartozzanak.

Az olasz irredenták végül elérték, hogy Olaszország, ha egy év késéssel is, de belépjen a világháborúba, mert ettől várták a Risorgimento beteljesedését, Trento, Trieszt, Fiume és Friuli–Venezia Giulia „felszabadítását", Olaszországhoz csatolását. Így az egykori „barátok", a magyarok és olaszok ellenséges lövészárkokba kerültek, de tudjuk az első világháborús visszaemlékezésekből, hogy az olaszok a „németek" és „osztrákok" ellen harcoltak, míg a fogságba esett magyar katonákat továbbra sem tekintették ellenségnek, a fogolytáborokban a körülményekhez képest megpróbáltak emberségesen (barátian) viselkedni velük, és ahol csak lehetett, az Itália földjén elhantolt idegen katonák emlékét máig megőrizték.[12]

A magyar közvéleményben komoly megrázkódtatást, Fenyő Miksa szavaival „skizofrén helyzetet"[13] jelentett Olaszország magyar rajongói

---

[10] Péter Sárközy, L'eco ungherese della catastrofe di Messina e di Reggio Calabria. In *Il terremoto di Messina 1908–2008,* a cura di Giovanna Motta, megjelenés előtt.

[11] Fried Ilona, *Emlékek városa, Fiume,* Budapest, Ponte, 2001; Péter Sárközy, Fiume, punto di incontro della cultura italiana ed ungherese. In *Letteratura ungherese – Letteratura italiana,* 180–195.

[12] Vö. Florio Banfi, Az első világháború magyar emlékei. In Florio Banfi, *Magyar emlékek Itáliában,* szerk. Kovács Zsuzsa és Sárközy Péter, Szeged, SZTE BTK Olasz Tanszék, 2005.

számára, hogy a „baráti" Itália is részt vett abban a háborúban, melynek eredményeképp az ezeréves Magyarország eltűnt az európai térképről, és hogy az 1918. október 31-i fegyverletételt követő november 4-i Vittorio Veneto-i olasz áttörés után csak az osztrák és magyar katonák kerültek hadifogságba, míg a cseh, horvát és román egységek felszerelve utazhattak haza, hogy aztán a lefegyverzett és elvérzett Magyarország ellen fordítsák fegyvereiket.

Ebben a teljes levertségben és kiszolgáltatottságban – megítélésem szerint – épp Guido Romanelli ezredes 1919. évi magyarországi missziója volt az első áttörés. Hogy jogos volt-e vagy sem Romanelli budapesti tevékenységének ilyen értékelése a magyar közvélemény részéről, hogy túlzottak voltak-e ezek az illúziók vagy sem, az más kérdés. Mindenesetre Budapest lakossága úgy érezhette, hogy az *olaszok* másként viselkednek a legyőzött és magalázott Magyarországgal, mint a győztes hatalmak többi képviselői, mindenekelőtt a francia tisztek, hogy a cseh és román tisztek viselkedéséről ne is beszéljünk.

Igaz, Guido Romanelli ezredes budapesti missziója alatt túl sokat nem tudott tenni, hiszen sem Olaszországnak nem volt a térségben jelentősebb katonapolitikai súlya, sem neki nem volt meg a megfelelő katonai rangja, pozíciója, diplomáciai tekintélye.[14] De az, hogy fellépett a ludovikás tisztek megmentéséért (hasonlóképp később segített az úgynevezett tanácskormány tagjainak külföldre menekülésében), és mindenekelőtt fellépett a román hadsereg rablóhadjáratával szemben, már elég is volt ahhoz, hogy Magyarországon újraéledjen a magyar–olasz barátság mítosza, mely mögött természetesen az az illúzió rejlett – és ez meg fogja határozni a két világháború közti Magyarország külpolitikáját is –, hogy Olaszország segíteni fogja a magyar hadsereg újrafelfegyverzését, illetve Magyarországnak azon törekvését, hogy legalább azokat az elcsatolt részeket, ahol a magyar lakosság van többségben, visszakapja. Egyébként már Károlyi Mihálynak is ilyen reményei voltak a háború után. Ezért küldte a háború előtt hosszabb ideig Firenzében élő filozófust, Fülep Lajost 1918 végén Fiumébа, majd Olaszországba a köztársasági kormány megbízottjaként, abban bízva, hogy a professzornak olaszországi kulturális kapcsolatai révén sikerül kapcsolatba lépnie az olasz politika meghatározó

[13] Vö. Fenyő Miksa, Önéletrajzom. *Új Látóhatár,* 1964, 490; illetve ibidem, 1965, 29–44; valamint Tibor Melczer, Miksa Fenyő e l'Italia. In *Italia ed Ungheria,* 151–159.
[14] Szabó Mária, *A Romanelli-misszió,* Budapest, Mundus, 2009.

személyiségeivel. Más kérdés, hogy Fülep „olasz kapcsolatai", Giuseppe Papini, Gabriele D'Annunzio ekkor épp Fiume elfoglalásával voltak elfoglalva és nem azzal, hogy segítsenek „igazságot" szolgáltatni a legyőzött „ellenségnek", így a művészettörténész professzor itáliai diplomáciai küldetése, éppúgy mint Károlyi Mihály kül- és belpolitikája, teljes kudarcba fulladt.[15]

Ezek az Itáliához, a „hagyományos olasz–magyar barátsághoz" fűzött remények állnak Romanelli nagy magyarországi népszerűsége mögött, ennek eredménye, hogy később is ünnepelték az egyébként történeti-politikai szempontból jelentéktelen súlyú olasz ezredest, mert őt tekintették az új, Magyarország pártját fogó olasz külpolitika első képviselőjének, mint azt a II. Viktor Emánuel-emlékmúzeumban kiállított magyar díszkard is tanúsítja, melybe vésve ez olvasható: „Romanelli ezredesnek a hálás magyarok".

Romanelliéhez hasonló tisztelet és szeretet majd csak a budapesti Olasz Kultúrintézet második világháború utáni igazgatóját, D'Alessandro professzort fogja övezni, aki negyven évvel később magyar fiatalok százainak segített az 1956. évi magyar forradalom után Olaszországba menni, ahol folytathatták egyetemi tanulmányaikat.[16] Természetesen itt kell megemlítenünk Giorgio Perlascát is, aki személyes bátorságával több ezer zsidó honfitársunk életét mentette meg 1944 végén, de mivel ő mint „spanyol fasiszta" lépett fel Eichmannal és a magyar nyilasokkal szemben, és akadályozta meg, hogy a „spanyol házakban" összesereglett menekülteket elvigyék, így hőstettét a kilencvenes évekig sem Magyarországon, sem Olaszországban nem „illett" említeni.

A két világháború közti magyar–olasz külpolitikai és katonapolitikai kapcsolatok alakulását sajátos módon a kulturális kapcsolatok felújítása,

---

[15] Fülep Lajost 1919 végén az új, ellenforradalmi kormány újra kiküldte Olaszországba, hogy ott próbálja meg elérni az olasz közvélemény régi magyarbarát érzéseinek visszaállítását. Ennek céljára Rómában *Ungheria* címmel folyóiratot alapított, ám sem a folyóirat, sem Fülep újabb kiküldetése nem bizonyult hosszú életűnek. Vö. *Fülep Lajos levelezése,* II, szerk. Csanak Dóra, Budapest, Akadémiai, 1990; *Fülep Lajos emlékkönyv. Cikkek, tanulmányok Fülep Lajos életéről és munkásságáról,* szerk. Timár Árpád, Budapest, Magvető, 1985; József Takács, I viaggi di Lajos Fülep in Italia. In *Kapcsolatok. Tanulmányok Jászay Magda tiszteletére,* szerk. Tima Renáta, Budapest, Íbisz, 2002, 144–149.

[16] Mihályi Géza, Egy szemtanú emlékei olasz tükörből nézve. In *Magyar írók emlékezése 1956-ra – Poeti ungheresi e la rivoluzione del 1956,* szerk. Sárközy Péter és Paolo Tellina, Roma, Casa Editrice Università degli Studi di Roma La Sapienza, 2007, 202–207.

majd elmélyítése és annak széles körű médiavisszhangja kísérte, illetve részben az készítette elő.

1921-ben Dante halálának hatszázadik évfordulója adta az első alkalmat a magyar–olasz kulturális kapcsolatok látványos felújítására. Kis-Magyarország különböző városaiban és az elcsatolt területek magyar többségű városaiban, így Kolozsvárott is,[17] fényes ünnepségeket tartottak a nagy olasz költő tiszteletére, aki már hatszáz évvel korábban óvta Magyarországot, hogy ne hagyja magát másoktól félrevezetni („Oh beata Ungheria, se non si lascia / più malmenare […]"; *Paradiso,* XIX, 142–143).[18]

A Dante-ünnepségek igen hamar az Olaszország iránti rokonszenv kinyilvánítását hangsúlyozó rendezvényekbe és a kapcsolatok erősítését hivatott intézmények létrehozásába torkolltak. Így létesült 1920 májusában a magyar–olasz kulturális kapcsolatok ápolására a Corvin Mátyás Társaság, melynek elnökségét a Magyar Tudományos Akadémia akkori elnöke, Berzeviczy Albert vállalta.[19] A Társaság, a Fiuméből hazatért magyar tanárok (Zambra Alajos, Fest Aladár, Kőrösi Sándor) közreműködésével folyóiratot jelentetett meg (Gerevich Tibor professzor, a Római Magyar Akadémia alapító igazgatója szerkesztésével) a magyar–olasz kapcsolatok kutatása és olaszországi népszerűsítése céljára. Az olasz nyelvű folyóirat, a *Corvina* húsz éven keresztül, egészen Olaszország fegyverszüneti kérelméig, 1943-ig évi hat számban jelent meg[20] és jutott el az európai érdeklődésű olasz értelmiségiek kezébe.[21]

1923-ban az olasz állam tett gesztust, amikor visszaadta a Magyar Tudományos Akadémiának a háború alatt megszüntetett Római Magyar

[17] Emerico [Imre] Várady, *La letteratura italiana e la sua influenza in Ungheria,* I, Roma, Istituto per l'Europa Orientale, 1934, 431–439; Péter Sas, József Hirschler (1874–1936), un prelato „dantista" di Kolozsvár. *Rivista di Studi Ungheresi,* 2008, 83–85.

[18] Vö. Péter Sárközy, *„La beata Ungheria",* Roma, Lithos, 2009.

[19] Vö. Berzeviczy Albert a Corvin Mátyás Társaság alapításakor tartott beszéde, mely a *Corvina,* 1921/1. számában olvasható.

[20] Paolo Ruzicska, Storia sentimentale di una rivista: „Corvina" (1921–1955). *Rivista di Studi Ungheresi,* 1989, 111–114; Zsuzsa Kovács – Paolo Ruzicska, „Corvina". Rassegna italo-ungherese, 1921–1955. Indice generale. Ibidem, 114–135; *Rassegna di Studi Ungheresi,* 1990, 89–103.

[21] Így talált rá Benedetto Croce a *Corvina* 1942. évi számában József Attila *Mama* című versére. Vö. *La Critica,* 1942; illetve Sárközy Péter, *Croce József Attiláról, József Attila Crocéról.* In *Benedetto Croce 50 anni dopo – Benedetto Croce 50 év után,* szerk. Kelemen János – Takács József, Budapest, Aquincum, 2004, 461–464.

Történeti Intézetet. Magyarországon egyre több (40) középiskolában vezették be az olasz nyelv tanítását, a Budapesti Tudományegyetemen 1806 óta létező olasz tanszék mellett új egyetemi olasz intézetek létesültek a szegedi, pécsi, majd a debreceni egyetemen, olasz vendégtanárok (Rodolfo Mosca, Carlo Tagliavini, Enzo Siciliano, Gaetano Trombatore) meghívásával.

Klebelsberg Kuno 1924-es, majd Bethlen István 1927. évi olaszországi látogatását követően, és a látogatás alkalmával aláírt magyar–olasz barátsági szerződés értelmében létesült 1927/28-ban Rómában a Magyar Akadémia és a római, majd a milánói egyetemen a két első olaszországi egyetemi magyar tanszék,[22] és az olasz diákok rendszeresen vettek részt az 1927-ben létesült Debreceni Nyári Egyetem kurzusain. 1935-ben Rómában Benito Mussolini és Hóman Bálint aláírták a két ország közötti – máig érvényben lévő – kulturális egyezményt, melynek alapján 1935-ben megalakult a magyarországi Olasz Kultúrintézet.[23]

Ebben az időben Magyarország és a magyar irodalom nagy népszerűségre tett szert Olaszországban. Az olasz olvasóközönség számára egymás után adták ki olasz fordításban az úgynevezett „polgári" vagy „lektűr" irodalom alkotásait, Aszlányi Károly, Bánffy Miklós, Bethlen Margit, Biró Lajos, Csathó Kálmán, Erdős Renée, Földes Jolán, Földi Mihály, Gulácsy Irén, Harsányi Zoltán, Heltai Jenő, Herczeg Ferenc, Hunyady Sándor, Ignácz Rózsa, Körmendi Ferenc, Márai Sándor, Molnár Ferenc, Passuth László, Pekár Gyula, Surányi Miklós, Tormay Cécile, Török Sándor, Zilahy Lajos, Zsigray Judit és más magyar írók regényeit, de hála a fordítóknak, a XX. századi modern magyar irodalom képviselőinek (Babits Mihály, Karinthy Frigyes, Kodolányi János, Kosztolányi Dezső, Móricz Zsigmond, Németh László, Rónay György, Szabó Dezső, Tamási Áron) regényei is az olasz olvasóközönség kezébe kerülhettek.[24] Hasonlóképp igen nagy népszerűségnek örvendtek a '30-as évek Olaszországában a korabeli magyar filmek. Jogosan adta tehát Antonio Rosselli a magyar film

[22] Lajos Pásztor, Le origini dell'Accademia d'Ungheria in Roma. In *Un istituto scientifico a Roma: L'Accademia d'Ungheria (1895–1950),* a cura di Péter Sárközy e Rita Tolomeo, Cosenza, Periferia, 1993, 9–29; *Rivista di Studi Ungheresi,* 2005 (numero speciale per il 75° anniversario della fondazione della Cattedra di Lingua e Letteratura Ungherese presso l'Università degli Studi di Roma).

[23] Giorgio Petracchi, Un modello di diplomazia culturale: l'Istituto Italiano di Cultura per l'Ungheria, 1935–1943. In *Italia ed Ungheria,* 59–86.

[24] Sárközy Péter, Magyar irodalom Olaszországban. *Kortárs,* 2002/6, 92–100.

olaszországi fogadtatásáról írt könyvének az *Amikor a Cinecittà magyarul beszélt* címet.[25] A regényekből, filmekből megismert Magyarország (és mindenekelőtt elegáns fővárosa, Budapest) a harmincas években az olasz elit-turizmus célországává vált.

Miközben a Bethlen István, majd ezt követően a Gömbös Gyula, illetve Teleki Pál által irányított magyar külpolitika az olasz gazdasági érdekekre hivatkozva igyekezett Olaszországot a magyar revíziós törekvések mellé állítani, a magyar írók, Herczeg Ferenctől (aki a Revíziós Liga elnöke volt) Fenyő Miksáig (aki nemcsak a *Nyugat* szerkesztője, hanem egyúttal a GYOSZ elnöke is volt), kísérleteket tettek arra, hogy a nemzetközi közvéleményt, mindenekelőtt az olaszokat, Magyarország pártjára állítsák.

Kosztolányi Dezső már 1921-ben egy „irredenta antológiát" szerkesztett *Vérző Magyarország. Magyar írók Magyarország területéért* címmel (melynek szerzői között találjuk Cholnoky Jenőt, Erdélyi Józsefet, Gárdonyi Gézát, Herczeg Ferencet, Hevesi Sándort, Krúdy Gyulát, Lyka Károlyt, Oláh Gábort, Rákosi Jenőt, Schöpflin Aladárt, Tolnai Vilmost, Tormay Cécile-t, Tóth Árpádot és Zilahy Lajost), maga Kosztolányi pedig versben „sikoltott" segítségért Európa költőihez *(Magyar költők sikolya Európa költőihez 1919-ben).* Hasonlóképp emelte fel szavát versek sorában Babits Mihály *(Csonka Magyarország, Dal az esztergomi bazilikáról),* aki ugyan tudta, hogy az *igazi hazá*t nem a határok jelentik, de következetes háborúellenes magatartása jogán igazságot követelt a megalázott magyar nemzetnek.[26] Más költők, mint Gulyás Pál és Dsida Jenő is versekben fordultak Olaszországhoz, mely az akkori közvélemény szemében az egyedüli európai nemzet volt, mely a magyar ügy szolgálatába állt.[27]

[25] Alessandro Rosselli, *Quando la Cinecittà parlava in ungherese,* Soveria Mannelli, Rubettino, 2005. Magyar fordításban: *Amikor a Cinecittà magyarul beszélt,* Szeged, SZTE BTK Olasz Tanszék, 2005.

[26] Babits Mihály, Az igazi haza. *Uj Világ,* 1919. február; Babits Mihály, Magyar költő kilencszáztizenkilencben. *Nyugat,* 1919. november. Vö. Tibor Melczer, Un poeta europeo. Liberalismo, cattolicesimo, nazionalismo ed europeismo nell'opera di Mihály Babits. In *Venezia, Italia e Ungheria tra decadentismo e avanguardia,* a cura di Zsuzsa Kovács e Péter Sárközy, Budapest, Akadémiai, 1990, 323–337.

[27] Roberto Ruspanti, *E il vento della puszta soffiò sul Colosseo… L'ode „All'Italia" (1936–1938) di Pál Gulyás.* In *Italia ed Ungheria,* 165–180; Amedeo Di Francesco, Russia, Romania, Polonia e Grecia nella poesia di Jenő Dsida. In *Studi sull'Europa Orientale,* a cura di Italo Costante Fortino ed Edmond Çali, Napoli, Dipartimento di Studi dell'Europa Orientale, 2007, 123–138.

Az olasz nép és az olasz nemzet megszólítása reményében jelentette meg olasz nyelven Fenyő Miksa a volt igazságügy-miniszterrel, Nagy Elemérrel együtt szerkesztett két kötetet a trianoni béke igazságtalanságáról: *Trianon e le sue conseguenze* (Budapest, 1927), *Il trattato di pace di Trianon* (Budapest, 1931), melyeket később újabb olasz nyelvű politikai írások követtek (Veridicus, *Non esiste pace senza la soluzione del problema danubiano. Il fatale trattato di pace del Trianon,* Budapest, 1934; Italus Viator, *La questione transilvana,* Milano, 1934).

Ez az Olaszországhoz fűződő illúzió, mely egyaránt áthatotta a közvéleményt és a politikai újságírást, egészen a szövetségesek dél-olaszországi partraszállásáig és az olasz fegyverszüneti kérelemig, 1943-ig tartott. A magyar közvélemény (és néhány politikus is) abban reménykedett, hogy a fasiszta Olaszország ellensúlyozni tudja a német nemzetiszocializmus pángermán világuralmi törekvéseit, és Magyarország majd olasz és német segítséggel (következmények nékül) visszakaphatja az első világháború után elcsatolt magyarlakta területeket. Más kérdés, hogy az olasz külpolitika egyaránt ápolta az olasz–magyar és az olasz–román kulturális kapcsolatokat; mit sem számított, hogy nemcsak a Nemzeti Múzeum kertjében került felállításra a Forum Romanum egyik oszloptöredéke, hanem a „román Kolozsvárott" is a capitoliumi farkasszobor másolata, mert a magyar közvéleményben Guido Romanelli 1919. évi magyarországi missziója óta erősen élt a hit: az olaszok „szeretnek bennünket" és „az olaszok a pártunkra állnak".[28] Természetesen ezért az illúzióért és az azt követő csalódásért nem Romanelli ezredest terheli a felelősség, hiszen ő csak jó katonaként és igazi emberként igyekezett végrehajtani a rábízott feladatot.

[28] A magyar irredenta törekvések Olaszországhoz fűzött reményeit és Olaszország Észak-Erdély visszacsatolásában betöltött katonadiplomáciai szerepét elemzi Alessandro Vagnini most megjelent monográfiájában: *L'Ungheria nella guerra dell'Asse (1939–1943),* Cosenza, Periferia, 2007. Vö. Sárközy Péter, Az új olasz történész generáció munkái a második világháború alatti magyar területi revíziókról és a háború utáni „vörös Erdélyről". *Hadtörténeti Közlemények,* 2008/1, 100–106.



Király Erzsébet, az ELTE BTK Olasz Nyelv és Irodalom Tanszékének emeritus professzora 2011-ben kettős évfordulót ünnepel: egyetemi pályafutásának ötvenedik jubileumát, valamint hetvenötödik születésnapját. Ebből az alkalomból tisztelegnek előtte kollégái és tanítványai (Magyar- és Olaszország számos egyetemének italianistái, továbbá az ELTE több tanszékének és az MTA Irodalomtudományi Intézetének munkatársai) e magyar és olasz nyelvű tanulmányokat egyaránt tartalmazó kötetben közölt új kutatási eredményeikkel. A tanulmányok – Király Erzsébet érdeklődésének megfelelően – az olasz irodalom- és művelődéstörténet századait ölelik fel, kiemelkedően tág teret biztosítva az olasz kultúra magyarországi hatástörténetének.

L'Harmattan

